













# RUBENS UND DIE ANTIKE.

Jeder fei auf seine Art  
ein Grieche, aber er sei's.

GOETHE („Antik u. Modern“).

---





# RUBENS UND DIE ANTIKE.

SEINE BEZIEHUNGEN  
ZUM CLASSISCHEN ALTERTHUM  
UND  
SEINE DARSTELLUNGEN  
AUS DER  
CLASSISCHEN MYTHOLOGIE UND GESCHICHTE.

---

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG  
VON  
FRDR. FRHRN. GOELER VON RAVENSBURG  
DR. PHIL.



MIT SECHS TAFELN IN LICHTDRUCK.

---

JENA,  
HERMANN COSTENOBLE.

1882.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen und die Vervielfältigung der  
Tafeln wird vorbehalten.



SEINER KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN HOHEIT

FRIEDRICH WILHELM

KRONPRINZEN DES DEUTSCHEN REICHS

UND VON PREUSSEN

DEM HOHEN PROTECTOR DER KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN

IN TIEFSTER EHRFURCHT

GEWIDMET

VOM

VERFASSER.



Digitized by the Internet Archive  
in 2014





## VORWORT.

---

**D**ie Beziehungen der großen Meister der neueren Kunst zur Antike, zum classischen Alterthume und der Einfluß des letzteren auf jene bilden ein sehr interessantes und wichtiges Kapitel in der Geschichte der bildenden Künste. Die moderne Kunstforschung hat deßhalb auch dieselben vielfach zum Gegenstande mehr oder weniger eingehender Untersuchungen gemacht und in ihrer Literatur viel Werthvolles darüber niedergelegt. Es fehlt aber noch an Arbeiten, welche die Beziehungen der einzelnen großen Meister zur Antike und ihre Darstellungen aus antiker Mythologie und Geschichte im Zusammenhang, in erschöpfender und umfassender Weise behandeln. Eine Arbeit dieser Art habe ich hier zu geben versucht und dazu denjenigen Meister gewählt, der für eine Untersuchung, wie die in Rede stehende, nächst Raffael der interessanteste und ergiebigste ist. Rubens' Beziehungen zum classischen Alterthume sind bis jetzt nur von Waagen in seiner Rubens-Biographie etwas eingehender, aber immerhin nur auf wenigen Seiten, Rubens' mythologische Darstellungen von M. Rooses in einer speciellen Schrift, in geistvoller aber nicht im Entferntesten erschöpfender Weise behandelt worden; sonst findet sich nur Einzelnes noch in biographischen Werken und Aufsätzen zerstreut.

Unsere Untersuchung zerfällt in zwei Abtheilungen; die erste beschäftigt sich mit Rubens' Beziehungen zur antiken Welt und Kunst im Allgemeinen. Hier suchte ich zuerst die Entwicklung dieser Beziehungen, dann diese selbst nach ihrer wissenschaftlichen und nach ihrer künstlerischen Richtung hin vorzuführen. Die zweite Abtheilung, welche den Haupttheil des Buches ausmacht, behandelt Rubens' Darstellungen aus der Antike. Hier hatte ich

folgende Punkte im Auge. Ich suchte erstlich, die sämmtlichen Darstellungen in möglichster Vollständigkeit aufzuführen, um einen Einblick in die Thätigkeit des Meisters auf diesem Gebiete in ihrem ganzen Umfange zu gewähren; zweitens, dieselben in Abtheilungen und Gruppen, nach den Gegenständen, möglichst übersichtlich anzuordnen und nach ihrem inneren Zusammenhange aneinanderzureihen; drittens, ihre Beziehungen und Stellung zur antiken Welt und Kunst, nach Stoff, Auffassung, Composition und Formgebung, wo sie sich zeigen, hervorzuheben und klar zu stellen, dabei auch in'sbesondere für eine beträchtliche Anzahl derselben die Stellen classischer Autoren nachzuweisen, aus denen die betr. Stoffe geschöpft sind. Meine Eintheilungsweise der mythologischen Darstellungen, nämlich in solche genrehafter und solche historischer Art, scheint sich mir als zweckdienlich zu erweisen. Einzelne Irrthümer in den Angaben über die zahlreichen Gemälde und Zeichnungen sind wohl kaum zu vermeiden und wird solche der Sachkenner zu entschuldigen wissen.

Unter den beigegebenen sechs Tafeln sind die Reproductionen zweier Gemälde in Hamilton Palace (Schottland), welche fast unbekannt sind und hier zum ersten male publicirt werden. Ihre Großh. Hoheit, die Frau Herzogin von Hamilton, Prinzessin von Baden, hatte die Gnade, photographische Aufnahmen derselben eigens für mich machen zu lassen, welche hier verkleinert in Lichtdruck reproducirt sind. Ich erlaube mir an dieser Stelle, J. Gr. H., der Frau Herzogin von Hamilton hierfür meinen unterthänigsten und wärmsten Dank auszusprechen.

Drei andere Tafeln sind nach den Originalphotographien aus dem von Ad. Braun u. Comp. soeben publicirten, ausgezeichneten Werke »Die Gemäldegalerie des Museo del Prado in Madrid« verkleinert in Lichtdruck reproducirt. Die sechste Tafel mußte nach dem Stiche reproducirt werden, da es nicht möglich ist, eine gute photographische Aufnahme des Gemäldes in der Liechtenstein-Galerie zu machen.

Schließlich habe ich noch den Herren J. v. Falcke in Wien, Dr. Jul. Meyer in Berlin, Gust. Müller in Dresden, Prof. F. Reber in München, Prof. Ant. Springer in Leipzig, Maxime Du Camp in Paris, Charles Ruelens in Brüssel und C. Donati in Florenz für einige gef. Mittheilungen meinen verbindlichsten Dank zu sagen.

Baden-Baden, im Januar 1882.

**Der Verfasser.**



# INHALTS-VERZEICHNISS.

	Seite
Einleitung . . . . .	I

## Erste Abtheilung.

### Rubens' Beziehungen zur Antike.

1. Kap. Jugend und Wanderjahre in Italien . . . . .	9
2. Kap. Rubens als Alterthumsforscher . . . . .	17
3. Kap. Der Künstler und die Antike . . . . .	36

## Zweite Abtheilung.

### Rubens' Darstellungen aus der Antike.

1. Kap. Die Entstehungsgechichte d. Darstellungen aus der Antike	59
2. Kap. Die mythologischen Darstellungen . . . . .	69
I. Darstellungen genrehafter Art . . . . .	70
II. Darstellungen historischer Art . . . . .	103
1. aus der Götterfage . . . . .	103
2. aus der Heroenfage. . . . .	121
a) Sagen der Urzeit . . . . .	121
b) Landschaftliche Heroenfagen . . . . .	122
c) Gemeinsame Unternehmungen der Heroenzeit . . . . .	135
3. Kap. Die allegorisch-mythologischen Darstellungen . . . . .	156
4. Kap. Die Darstellungen aus der antiken Geschichte . . . . .	168
I. aus der orientalischen und griechischen Geschichte . . . . .	168
II. aus der römischen Geschichte . . . . .	171

## Beilagen.

I. Rubens' Abhandlung „De imitatione statuarum“ . . . . .	195
II. Rubens' Brief an Franciscus Junius über die Malerei der Alten	197

## Anhang.

Katalog der mythologischen, allegorisch-mythologischen und antik-gechichtlichen Gemälde und Zeichnungen von P. P. Rubens . . . . .	210
Nachträge . . . . .	223





## VERZEICHNISS DER TAFELN.

---

- Taf. I (zu S. 76). **Verliebte Centauern.** Oelgemälde in **Hamilton Palace** (Schottland). Nach dem Original photographirt von Thomas Annan in Glasgow.
- Taf. II (zu S. 82). **Die drei Grazien.** Oelgemälde im **Museo del Prado in Madrid.** Nach dem Original photographirt von Ad. Braun u. Comp. in Dornach.
- Taf. III (zu S. 88). **Nymphen der Diana von Satyrn überfallen.** Oelgemälde im **Museo del Prado in Madrid.** Nach dem Original photographirt von Ad. Braun u. Comp. in Dornach.
- Taf. IV (zu S. 114). **Die Geburt der Venus.** Grisaille-Oelgemälde in **Hamilton Palace.** Nach dem Original photographirt von Thomas Annan in Glasgow.
- Taf. V (zu S. 140). **Das Urtheil des Paris.** Oelgemälde im **Museo del Prado in Madrid.** Nach dem Original photographirt von Ad. Braun u. Comp. in Dornach.
- Taf. VI (zu S. 180). **Die Todesweihe des Decius Mus** (aus dem Cyclus »Leben des Decius Mus«). Oelgemälde in der **Liechtenstein-Gallerie in Wien.** Geftochen von den Gebr. Andr. u. Jos. Schmutzer in Wien.
- 

Tafel 1 bis 5 find nach den Original-Photographieen verkleinert in Lichtdruck ausgeführt von Ad. Braun u. Comp. in Dornach i. E.

Tafel 6 ift nach dem Stiche verkleinert in Lichtdruck ausgeführt von Hof-Photograph J. Loewy in Wien.

---

**Die Titel-Vignette: Venus die Amoren säugend,** Oelgemälde in der Potsdamer Gallerie, geftochen von Corn. Galle (vergl. S. 77), nach dem Stiche verkleinert in Holz gefchnitten von H. Günther in Leipzig.



### **Berichtigung.**

Seite 21, Z. 16 v. o. und Seite 40, Z. 7 v. o. ist statt Hadrianus Junius zu lesen: Franciscus Junius.

---





## EINLEITUNG.

---

**E**ine mächtige, auf begeistertes Studium des classischen Alterthums gegründete Culturbewegung, die in Italien mit Anfang des 15. Jahrhunderts beginnt, pflanzte sich seit Anfang des 16. Jahrhunderts auch auf die übrigen Kulturländer Europa's fort und fand seit der Mitte des 16. Jahrhunderts besonders günstigen Boden in den Niederlanden, so daß sich ihr Schwerpunkt seit Beginn des 17. Jahrhunderts von Italien dorthin verlegte. In dem unter spanischer Herrschaft und katholisch gebliebenen Belgien fand der Humanismus, das Studium des classischen Alterthums nicht weniger eifrige Pflege als in dem frei auftretenden protestantischen Holland. Während die katholische Kirche die Reformation durch eine Gegenbewegung zu bekämpfen suchte, war sie andererseits bestrebt, den Humanismus zu pflegen und zu fördern, und so sehen wir in dem katholischen Humanismus des 16. und 17. Jahrhunderts ein interessantes Gegenbild zur Gegenreformation. Für beide in gleicher Weise waren die Jesuiten thätig; ihr Orden, begründet, um die Reformation zu unterdrücken, widmete sich zugleich der Pflege der humanistischen Studien und gewann in dieser Hinsicht besondern Einfluß auf das Schulwesen jener Zeit.

In Belgien war es zuerst ein großer Kirchenfürst, der als Protector der classischen Studien auftrat, der Cardinal Antonio Perrenot de Granvella, der dort in den Jahren 1559—1566 all-

mächtig war. Der berühmte Antiquar Pighius war 14 Jahre als Sekretair und Bibliothekar in feinen Diensten in Brüssel. Der Baumeister Jacob von Noyen, der erste Hauptvertreter der Renaissance in den Niederlanden, erbaute ihm nach 1550 seinen Palaß in Brüssel, welcher mit Kunstwerken aller Art, insbesondere mit antiken Statuen und anderen Antiquitäten geschmückt war.<sup>1)</sup> Noyen widmete dem Cardinal das in seinem Auftrage gezeichnete Werk über die Ueberreste des alten Rom: „*Operum antiquorum Romanorum reliquiae et ruinae*“, 1562. Auf des Cardinals Kosten wurden ferner von Hieronymus Cock zwei Kupferwerke archäologischen Inhalts gestochen (1550—51): „*Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ad veri imitationem affabre designata*“ und „*Thermae Diocletiani imperatoris*“.<sup>2)</sup>

Eine Reihe hervorragender Philologen, Alterthumsforscher und Sammler waren als Förderer der classischen Studien in Belgien thätig. Unter diesen sind hervorzuheben: der berühmte Philolog Justus Lipsius, der als Secretair Granvellas 1568 in Rom weilte und später in Leyden lehrte; der Bürgermeister von Antwerpen Nicolaus Rococx, „*rei antiquariae impense studiosus*“; der Herzog Carl von Croy und Arschot, einer der größten Sammler antiker Münzen und Gefäße; Jacques Chifflet in Beaumont, der gelehrte Arzt und Alterthumsforscher (1588—1660); der Maler Wenceslas Coxberger, der Maler und Gelehrte Otto Vaenius, Rubens' Lehrer und der große Meister Rubens selbst, dessen antiquarische Studien wir später noch zu besprechen haben.

Nicht minder eifrig wurden in derselben Zeit in Holland, wo bereits früher Erasmus von Rotterdam, der große Humanist, die ersten Anregungen gegeben hatte, die classischen Studien eifrig gepflegt, so insbesondere von dem Arzte und Philologen Hadrianus Junius, von den in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus ihrer Heimath vertriebenen französischen Philologen Scaliger, Caufobonus und Salmasius, von den Alterthumsforschern Gerh. Joh. Voß, Franc. Smetius u. a.

1) Ein Verzeichniß derselben vom Jahre 1607 ist im Staatsarchiv zu Mecheln erhalten.

2) Vergl. A. Siret, *Journal des beaux arts*, 1872, n. 15, p. 122 s.

In engster Beziehung zu den Kreisen der belgischen und holländischen Alterthumsforscher und Philologen standen die beiden Niederländer Franciscus Junius in England und Hugo Grotius in Paris, mehrere französische und italienische Gelehrte und die Alterthumsfreunde am englischen Hofe.

So herrschte in jener Zeit in den Niederlanden ein lebendiges Streben und Studium zur Erkenntniß der classischen Welt, das nicht auf die Fachgelehrten beschränkt blieb, sondern an dem die weitesten Kreise Theil nahmen. Die lateinische Sprache, die classische Geschichte und Mythologie wurden eifrig studirt und die Classiker gelesen, vor allen Ovid's Metamorphosen, die ein Lieblingsbuch waren. Gelehrte und Literaten, Dichter und Redner schöpften daraus, und die profaischen wie poetischen Werke jener Zeit strotzen förmlich von Mythologie, sind angefüllt mit Götter- und Heroengestalten. Diese Vorliebe für Mythologie tritt gerade im Vereine mit der Herrschaft des Katholicismus auf: beide vertreten die Mächte der alten Zeit, beide gehören zu dem Supernaturalismus, welcher den gemeinfamen Boden für den katholischen Himmel und den heidnischen Olymp bildet, beide standen im Gegensatze zu den modernen realistischen Tendenzen des protestantischen Holland. So finden wir in den belgischen Provinzen der Niederlande in der zweiten Hälfte des 16. und 17. Jahrhunderts einträchtiglich neben einander die schrankenlose Uebermacht des Katholicismus und den Cultus der römisch-griechischen Heidenthums, welch' letzterer gewissermaßen ein zweiter gemeinfamer Gottesdienst neben dem der katholischen Kirche war. Beide Culte wurden fogar mitunter vermengt; classische Autoren wurden in den Predigten citirt und in den katholischen Kirchen wurde von Apollo und Venus gesprochen. „Die Menschen jener Zeit“, sagt M. Rooses treffend, „trugen die Christenlehre im Herzen, im Kopfe aber die olympische Göttergeschichte; jener wurde in der Kirche, dieser in der Schule gehuldigt. Ohne die erste gab es keine Seligkeit im Himmel, ohne die zweite keine auf Erden.“<sup>1)</sup>

Dieser spätere Humanismus, den wir vor allem in den Niederlanden blühen und vom Katholicismus gepflegt finden, zeigt

---

1) Max Rooses, Rubens' mythologische Darstellungen; in der Zeitschrift „Die Graphischen Künste“, Jahrg. II, Heft II; Separat-Abdruck aus derselben, Wien 1880, S. 1.

bedeutende Verschiedenheiten von dem Humanismus in seiner Blüthezeit, jenem des 15. Jahrhunderts und der ersten Decennien des 16. Jahrhunderts in Italien. Dieser ist durch einen gewissen genialen Zug, durch Frische und Unmittelbarkeit, durch seine Richtung auf Vielseitigkeit, auf harmonische Ausbildung des ganzen Menschen und durch innige Beziehungen zur Poesie und Kunst ausgezeichnet; bei jenem tritt deutlich hervor der Charakter der Gelehrtheit, die Richtung auf verständiges Begreifen, nicht auf poetisches, künstlerisches Erfassen, das Vorherrschende wissenschaftlicher Thätigkeit, der Trieb nach Belehrung, die didactische Tendenz, das Ueberwiegen des literarisch sammelnden gelehrten Interesses gegenüber dem künstlerischen, den Monumenten zugewandten. In Italien war die wissenschaftliche Wiedergeburt des classischen Alterthums der Hauptfactor für die Wiedergeburt der bildenden Kunst geworden; in den Niederlanden stand der Humanismus bis zu Rubens nur in oberflächlicher und äußerlicher Beziehung zu derselben.

Wohl wanderten im 16. Jahrhundert zahlreiche niederländische Künstler nach Italien, angezogen durch den Glanz der Renaissancemeister, und ergaben sich dem Studium derselben; aber sie vermochten nicht den Stil der großen Italiener mit ihrem eigenen Kunstnaturell zu vereinigen. Zu einer freien und innerlichen Aneignung ihrer Vorzüge, ihres Idealismus, ihrer edelschönen Formen, ihrer Meisterschaft der Zeichnung, ihrer Kühnheit und Freiheit der Bewegung brachte es vor Rubens keiner von ihnen, eben so wenig wie zu einem Verständnisse, zu einer Durchdringung und Erfassung des Geistes und der Kunstweise der Antike. Die Hingabe an Michel Angelo als ausschließliches Vorbild war bei Vielen verderblich und besonders ungünstig hinsichtlich eines Studiums der Antike. Charakteristisch für die niederländische Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist eine Bemerkung von C. van Mander in seinem Lehrgedichte über die Malerei; er sagt nämlich, daß Barth. Spranger niemals eine antike Statue nachgezeichnet habe.

Nur in einem Punkte zeigt sich der Einfluß der classischen Bildung auf die bildende Kunst jener Zeit: in der Anwendung der classischen Mythologie. Wie die Schriftsteller und Redner, so prunkten auch die Maler mit lateinischem Classicismus und brachten die Gestalten der antiken Götter- und Heroenwelt in ihren Bildern



an. Keiner von ihnen vor Rubens wußte aber diese innerlich zu erfassen und zu wahrhaft künstlerischem Ausdrucke zu bringen, und zumeist wurden alte Götter und Heroen gar nicht als mythologische, sondern vielmehr als allegorische Figuren behandelt, d. h. sie wurden benutzt, um die Natur zu personificiren oder abstracte Begriffe sinnbildlich darzustellen. So bedeutete Bellona und Mars allgemein den Krieg, Minerva die Weisheit; Neptun repräsentirte das Meer, Cybele die Erde; sie waren verstandesmäßige Symbole, keine concreten, lebendigen Individuen mehr. Eine Menge mythologisch-allegorischer Typen wurden erfunden, die man als Emblemata bezeichnete und die das stets zur Hand liegende Material für Kunstwerke, Denkmäler, Decorationen und Wappen waren. In eigenen Werken wurden dieselben zusammengestellt und derartige Compendien der Symbolik, die aus classischen Gelehrsamkeit und abgeschmackter Willkühr der Erfindung zusammengesetzt sind, erschienen unter dem Titel „Emblemata“ oder „Iconologien“ in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert in großer Zahl. Sie sind charakteristisch für die Art und Weise, wie man in jener Zeit die classischen Studien und die antike Mythologie für die bildende Kunst verwerthete. Besonders günstigen Boden fand diese Richtung in den Niederlanden, wo Allegorie und Personification schon in der älteren Literatur mit Vorliebe gepflegt und auf der Bühne wie in der Rhetorik verwandt worden war. In Antwerpen erschienen die beiden ersten (auf den Vorarbeiten von Alciati beruhenden) Werke über Emblemata, das eine 1564 von Joannes Sambucus, das andere 1565 von Hadrianus Junius. Der fruchtbarste Autor auf diesem Gebiete und Hauptvertreter der allegorisch-mythologischen Richtung war der gelehrte Antwerpener Maler Otto Vaenius, Rubens' Lehrer. Er war, wie seine Brüder und seine Söhne, ein Latinist von Ruf; er schrieb lateinische Schriften, machte lateinische Verse und war ein Tonangeber in den damaligen humanistisch-gelehrten Kreisen. Unter seinen Werken über Emblemata nennen wir: „*Emblemata Heroica*“, „*Emblemata a Principibus*“, „*Horatii Emblemata*“, „*Amorum Emblemata*“.

Dies waren also die Beziehungen des Geisteslebens und der bildenden Kunst zur Antike in der Periode, in der Peter Paul Rubens auftrat, und dies ist der Kreis, aus welchem er hervorging und in welchem er sich zeitlebens bewegte. Er war der



Erste und in gewisser Beziehung der Einzige, der über die Grenzen dieses Kreises hinausging, der die Beziehungen zur Antike zu innigeren und tieferen zu gestalten vermochte, der eindrang in den Geist der antiken Kunst und die Gestalten der griechischen Mythologie in ihrer lebendigen Individualität erfaßte und ihnen wahrhaft künstlerische Gestaltung verlieh.

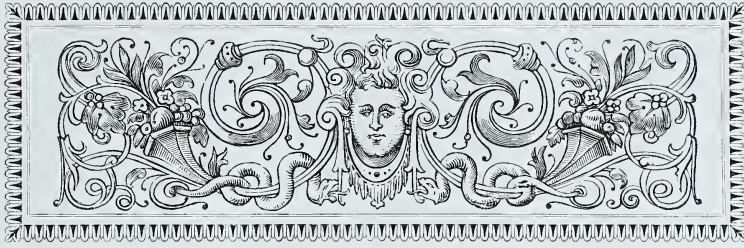


ERSTE ABTHEILUNG.

RUBENS' BEZIEHUNGEN ZUR ANTIKE.

---





## 1. KAPITEL.

### Jugend und Wanderjahre in Italien.

---



ubens' Jugendentwicklung verläuft von Hause aus in der Sphäre humanistischer, classischer Bildung. Sein Vater war ein gelehrter Jurist, der classische Studien gemacht, Italien besucht hatte und Geschmack für alte Literatur und Geschichte besaß, wie u. a. ein Brief beweist, den seine Gattin mit seiner Beihülfe an den Fürsten von Nassau schrieb, und in dem die antike und spätere Geschichte für Beispiele geplündert ist. Der Sohn war für dieselbe Laufbahn wie der Vater bestimmt und erhielt demgemäß frühzeitig den entsprechenden sorgfältigen Unterricht. Nach der Uebersiedelung der Familie Rubens nach Antwerpen im J. 1588 kam Paul auf die dortige Jesuitenschule, wo die humanistischen Studien eifrig gepflegt wurden; er zeichnete sich im Lateinischen schon früh vor allen Mitschülern aus, wie sein Biograph Michel berichtet. Als er dann zur Malerei überging, besaß er bereits eine ausgezeichnete Kenntniß des Lateinischen und eine classische Bildung, wie sie sonst ein Malerschüler nicht aufzuweisen hat. Vielfache Förderung seiner Studien in der antiken Literatur, Geschichte und Mythologie fand er bei seinem (dritten) Lehrer Otto Vaenius, bei dem er vier Jahre (1596—1600) verweilte. Es war eine günstige Fügung, daß gerade dieser an classischer Gelehrsamkeit reiche Mann, dessen wir schon oben ge-

dachten, Rubens' Lehrer wurde. Er war es auch, der ihm von Italien, von den herrlichen Ueberresten antiker Kunst und den Schöpfungen der Renaissancemeister erzählte und ihm den Rath gab, das Wunderland zu besuchen. Rubens folgte diesem Rathe und ging am 9. Mai 1600 nach Italien. Niemals hat ein Künstler diese Reife so vielseitig gebildet und gründlich vorbereitet unternommen. Seine gediegene classische Bildung ermöglichte ihm das volle Verständniß der antiken Welt; zahlreiche für die Kunst geeignete Gegenstände der antiken Mythologie und Geschichte, von denen die meisten Künstler keine oder nur ungenügende Kunde haben, waren ihm aus erster Quelle bekannt, und so mußte sein achtjähriger Aufenthalt in Italien für ihn ein ungemein fruchtbarer werden. Hier sind natürlich nur diejenigen Momente desselben zu betrachten, die auf Rubens' Studium der Antike und der antikisirenden, mythologischen oder antikgeschichtlichen Darstellungen der Renaissancemeister Bezug haben.

Rubens ging zuerst nach Venedig und von dort, wahrscheinlich Ende des J. 1600, nach Mantua, wo er in die Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga trat, in denen er während der acht Jahre seines Aufenthaltes verblieb. In Mantua fand er reiche Gelegenheit zu Studien antiker und moderner Kunst. Die Kunstschätze des Hauses Gonzaga waren damals weltberühmt und neben denen der Mediceer in Florenz die reichsten in ganz Italien. In den beiden Palästen Mantua's konnte Rubens die Schöpfungen der beiden Meister studiren, in denen die Begeisterung für die Antike, für die classische Mythologie und Geschichte ihren hervorragendsten Ausdruck fand: Mantegna und Giulio Romano. Im Palazzo Ducale (*Pal. di Corte*) sah er die der Antike entnommenen Gemälde Mantegna's: die Deckengemälde in der *Camera degli sposi*, acht Medaillons römischer Kaiser, und in den Zwickeln 12 Compositionen in den Formen antiker Kunst, Mythen des Herkules, Orpheus, Arion darstellend, grau in grau gemalt und täuschend wie Reliefs wirkend; dann die zur Ausschmückung der *Sala di S. Sebastiano* verwendeten neun großen Cartons, den Triumphzug des Cäsar darstellend (jetzt im Schlosse Hampton-court), „das umfassendste und bedeutendste Denkmal, welches die schon seit der Zeit des Petrarca in Italien erwachte Begeisterung für politische Größe und Herrlichkeit des alten Rom auf dem Gebiete der bildenden Kunst hervorgebracht hat und in je-



dem Betracht ein bewunderungswürdiges Werk“;<sup>1)</sup> weiter in einem anderen Gemache des Palaſtes das herrliche Bild „Der Parnaß“ (jetzt im Louvre), die reichſte und ſchönſte Frucht der mythologiſchen Begeiſterung Mantegna's, mit Apollo, den Muſen, Mercur, Venus, Mars und Vulcan. Von Mantegna fand Rubens in Mantua ferner mehrere Stiche mit antiken Darſtellungen: vier tanzende Muſen, Hercules die Hydra beſiegend, Hercules den Centaur bezwingend, zwei Blätter mit Tritonenkämpfen voll dramatiſcher Energie und zwei derb realiſtiſch behandelte Bacchanale.<sup>2)</sup> Die beiden letzteren ſind wichtig als die Quelle, aus der Rubens die Anregung für ſeine Bacchanalgemälde ſchöpfte.

Noch zahlreicher waren in Mantua Gemälde aus der antiken Mythologie von Giulio Romano vertreten. Von ihm ſah Rubens im *Palazzo Ducale*, in der *Sala di Troja* den Freskencyclus, der in großartiger Weiſe und mit vollem Enthuſiasmus für die Antike Scenen des trojanischen Krieges darſtellt, dann in der *Sala del Zodiaco* allegoriſch-mythologiſche Darſtellungen der Thierkreisbilder, in der *Scalcheria* Lünettenbilder mit Jagdſcenen der Diana.

Andere berühmte Gemälde Giulio Romano's fand Rubens im *Palazzo del Te*; ſo in der *Camera di Psiche* deſſen vollendetſtes Werk, den Cyclus von Deckengemälden, der die Geſchichte von Amor und Psyche darſtellt, und an den Wänden Fresken erotiſchen Inhalts (Amor und Psyche, Venus und Mars, Bacchus und Ariadne, Mars und Adonis, Polyphem und Galathea, Jupiters Abenteuer mit Olympia und Paſiphae), ſowie Darſtellungen von Bacchanalen. In der *Camera del Faetonte* ſah er das jetzt zu Grunde gegangene Deckengemälde, „Sturz des Ikarus;“ in der *Camera dei Cesari* von Primaticcio ausgeführte Gemälde aus der alten Geſchichte und eine Reihe von Kaiſerbildern; ſchließlich in der *Camera dei Giganti* die coloffalen Decken- und Wandgemälde, die den Sturz der Giganten mit Virtuofität und maßloſer Phantaſie darſtellen und 60 überlebensgroße Götter und Göttinnen enthalten. Außerdem konnte Rubens im Palaſte den Cyclus von

1) Waagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875, S. 92.

2) Bartſch, *Peintre-graveur*, n. 15—20.

zwölf großen Medaillonbildern römischer Kaiser sehen, welche Tizian mit Unterstützung seines gelehrten Freundes Bembo nach Münzen und Büsten in den dreißiger Jahren für den Herzog Federigo gemalt hatte (jetzt meist verschollen).<sup>1)</sup>

Man sieht, Rubens war hier in Mantua von Darstellungen aus antiker Mythologie und Geschichte ganz umgeben; der größte Theil des antiken Stoffkreises, den die italienische Renaissance zu behandeln pflegte, trat ihm hier in großartigen Gemälden entgegen, und mit Ausnahme von Rom konnte er die antikisirende, mythologische Malerei nirgends in glänzenderer Weise vertreten und auf einem Punkte vereinigt finden, wie in den Palästen von Mantua. Diese Schöpfungen mußten nun auf Rubens, der bereits eine gute classische Bildung und so großes Verständniß und Interesse für die Antike besaß, von besonders großem und nachhaltigem Einfluß sein. Wir finden auch, daß er nicht nur einen Theil von Mantegna's Triumphzug in freier Weise copirte, sondern auch hier zuerst begann mythologische Gegenstände zu malen. Bei verschiedenen späteren Arbeiten noch läßt sich dieser Einfluß erkennen, theils bezüglich des Inhalts der Darstellungen, theils bezüglich der Composition, theils bezüglich einzelner Motive. In seinem „Hercules, den nemeischen Löwen tödtend“ und in dem von Wyngaerde gestochenen „Satyrfest“ finden wir z. B. Nachbildungen der betreffenden Gemälde Giulio Romano's in der *Camera di Psiche*. Auch die üppigen prachtfrohtzenden Formen Giulio Romano's mußten von Einfluß auf Rubens sein; zwar kann man nicht sagen, wie M. Rooses sich ausdrückt,<sup>2)</sup> „er machte sie sich zu eigen“, denn in seinem Künstlernaturell war die Anlage und Vorliebe für dieselben schon begründet, aber bekräftigt konnte er darin werden durch Giulio Romano's Gestalten.

Außer den großen Wandgewälden gaben die anderen Schätze an Tafelbildern, Sculpturen, geschnittenen Steinen u. a. reiche Gelegenheit zu Studien. Sodann verkehrte Rubens am Hofe zu Mantua viel mit Kunstfreunden, Kunstgelehrten und Kunsthändlern und erwarb sich dabei Kenntnisse, die er später als eifriger Archäo-

---

1) *Ludovico Dolce, Aretino*, deutsch v. R. v. Eitelberger (Quellenschriften für Kunstgeschichte, II.), S. 105.

2) Rubens' myth. Darst. S. 3.

log, Liebhaber und Sammler von Antiken, insbesondere geschnittenen Steinen, verwerthete.

Von Mantua aus machte Rubens im Auftrage des Herzogs mehrere längere Excurfionen. Am wichtigften und einflußreichften war fein dreimaliger Aufenthalt in Rom. Er weilte zuerft dort von Auguft 1601 bis April 1602, dann von Ende 1605 bis Sommer 1607, alfo anderthalb Jahre, dann von Anfang 1608 bis October defelben Jahres. Es läßt fich denken, wie mächtig der Eindruck war, den ein Rubens von Rom, von den Denkmälern der antiken Welt, von den Schöpfungen der Renaissance empfing. Hier fah er die berühmten antiken Sculpturwerke, den Apollo von Belvedere, die Laokongruppe, den Torfo des Hercules, den Hercules Farnese, die vaticanifche Venus, die Ariadne, den dornausziehenden Knaben, die kauernde Venus im *Palazzo Farnese*, die Nilgruppe, den Marforio und zahlreiche andere Statuen im Vatican, Capitol und den Paläften der Mediceer, Borghefe, Farnese u. a.; ferner die bronzene Reiterftatue Marc Aurels, die Sixtus IV auf dem Lateranplatze hatte aufstellen laffen, die beiden Roffebändiger auf *Monte Cavallo*, die Marc Aurelsäule, die Trajanssäule mit ihren damals fehr bewunderten Reliefs, den Triumphbogen des Titus, den Triumphbogen des Constantin mit den berühmten Reliefs aus Trajans Zeit. Befonders während feines zweiten, anderthalbjährigen Aufenthaltes hatte Rubens Gelegenheit, die antiken Sculpturen und Gebäude gründlich zu ftudiren, und zwar mit Unterftützung feines älteren Bruders Philipp, der fich ganz dem Studium der Alterthumswiffenfchaft gewidmet hatte. Diefе gemeinsamen antiquarifchen Studien beider Brüder, von denen der eine gelehrter Archäolog und Philolog, der andere claffifch gebildeter Künftler war, müffen ungemein erfprießlich gewesen fein. Rubens unterftützte feinen Bruder bei den Studien, mit denen er fich damals befchäftigte, und als diefer im Jahre 1608 das Refultat derfelben, ein philologifch-archäologifches Werk unter dem Titel: „*Electorum libri duo*“ (*Anversa F. Moretus*, 1608) herausgab, widmete er fie Peter Paul in einer lateinifchen Elegie, in der er fagt, er wünfche damit der Liebe und Dankbarkeit für feinen Bruder ein Denkmal zu fetzen, welcher ihn bei diefem Werke nicht allein mit feiner kunstreichen Hand, fondern auch durch fein fcharfes Urtheil wefentlich gefördert habe. Rubens hat für diefes Werk fechs Tafeln gezeichnet, die von C. Galle

gestochen wurden.<sup>1)</sup> Auf diesen Tafeln sind dargestellt: die Statue des Titus im Lateranmuseum in drei Ansichten (*Iconismus statuæ togatæ*, zu p. 21); ein Wettrennen im Circus: der Wagen fauft dahin, während der Consul die *mappa* erhebt, nach einem bei der *porta nomentara* gefundenen Basrelief (*Iconismus circensium et missionis mappæ* zu p. 38); Statue der sitzenden Pallas und der Flora Farnese, jetzt in Neapel, die linke Hand restaurirt (*Iconismus duplicis statuæ togatæ*, zu p. 67); ein Kopf im Profil gesehen mit dem *apex* (zu p. 73); ein Helm und verschiedene Opfergeräthe, nach einem Basrelief vom Fries des Concordia-tempels in Rom (*Iconismus apicis in lapide clivî capitolini*, zu p. 74); endlich ein Münze der Faustina, Avers und Revers (p. 87). Man sieht, Rubens hat hier eine Reihe antiker römischer Sculpturen und Antiquitäten als Zeichner reproducirt, und zwar sind es relativ treue Reproduktionen.

Stand bei diesen Zeichnungen das archäologische Interesse im Vordergrund, so zeichnete er in anderen Fällen wieder des künstlerischen Studiums halber. So erfahren wir z. B. durch seinen Biographen Michel,<sup>2)</sup> daß Rubens sich in Rom ein *livre des passions* anlegte, welches Bellori in seinen Händen sah. Es enthielt Federzeichnungen leidenschaftlicher Actionen und darunter zahlreiche nach antiken Statuen und Basreliefs ausgeführte.

Während dieses zweiten Aufenthaltes von Rubens in Rom, nämlich im Jahre 1606, wurde auf dem Esquilinischen Hügel jenes berühmte Wandgemälde ausgegraben, daß nach seinem ersten Besitzer, Cardinal Aldobrandini, die Aldobrandinische Hochzeit genannt wurde und 1818 in die vaticanische Sammlung kam. Es läßt sich denken, welches hohe Interesse Rubens diesem ersten großen Werke antiker Malerei, welches die moderne Welt zu sehen bekam, entgegenbrachte. Wie genau er es studirte, werden wir später sehen.

Vielfache Anregung und Förderung seiner Alterthumsstudien mußte Rubens in Rom überhaupt finden, wo die Vorliebe und das Interesse für die antike Welt, die in der Blüthezeit der Renaissance entstanden war, sich noch immer lebendig erhalten hatte,

<sup>1)</sup> Vergl. über diese Stiche H. Hymans, *la gravure dans l'école de Rubens. Mémoires de l'Académie Royale de Belgique*, XLII, Bruxelles, 1879, p. 13.

<sup>2)</sup> Michel, *histoire de la vie de Rubens*, Bruxelles, 1771, p. 258—59.



wo man so zu fagen, in einer Atmosphäre classischer Studien lebte.

Auch die mythologische und antikgeschichtliche Malerei der Renaissance fand Rubens in Rom wieder glänzend vertreten; so vor allem durch die beiden größten und vollendetsten Schöpfungen, welche dieselbe hervorgebracht hat, Raphaels Fresco „Galatea“ in der Villa Farnesina und den von Raphael entworfenen, von Giulio Romano ausgeführten Frescencyclus, die „Geschichte von Amor und Psyche“, ebenda. Ferner sah Rubens in den Stanzen Raphaels den „Parnass“, „die Schule von Athen“, „die Constantinschlacht“, „Constantins Verkündigung“, in dem Badezimmer des Cardinal Bibbiena die von Raphaelsschülern ausgeführten, zum Theil von ihm entworfenen Fresken aus dem Kreise von Venus und Eros, darunter Venus vom Dorne verwundet, einen Gegenstand, den er auch behandelt hat. In Rom hat Rubens wohl auch die Stiche der Raphaelsschen Kupferstecherschule, des Marcanton und seiner Genossen kennen gelernt, deren Schwerpunkt im mythologischen Gebiete lag, auf dem sie ihre Vorzüge glänzend entfalteten. Zwei nach Raphaels Zeichnungen ausgeführte Stiche Marcanton's „*Quos ego*“ (Neptun) und das „Parisurtheil“ waren nicht ohne Einfluß auf die beiden gleichnamigen Compositionen von Rubens. Auch sonst konnte Rubens in den reichen Sammlungen Roms zahlreiche Gemälde mit mythologischen Darstellungen sehen und erhielt so auch hier wieder reiche vielseitige Anregung von Seiten der antikisirenden, mythologischen Malerei. Zugleich lernte er in Raphael und seiner Schule, besonders auch in Marc Anton die glänzendsten Vertreter der antikisirenden Malerei kennen, deren edle Formenwelt Einfluß auf ihn gewann, wenn er sich auch anderseits zu den von der Antike abführenden Schöpfungen Michel Angelos hingezogen fühlte.

Rubens unternahm während seines italienischen Aufenthalts noch andere Reisen. Im Frühjahr 1603 ging er im Auftrage des Herzogs nach Spanien, um Geschenke für König Philipp III. und den Herzog von Lerma zu überbringen. Als zwei der für den Letzteren bestimmte Gemälde beim Transporte ruinirt worden waren, malte Rubens im Juni 1603 dafür zwei neue, die Gestalten aus der antiken Welt darstellten: Demokrit und Heraklit. In den ersten Tagen des Juli 1607 besuchte Rubens mit



dem Herzoge Genua. Ferner wissen wir, daß er sich in Florenz, Bologna, Mailand und noch ein zweites Mal in Venedig aufhielt, jedoch läßt sich nicht bestimmen, wann dies war. An diesen Orten hat er vor allem Tizian und die Carracci studirt; von den herrlichen mythologischen Gemälden des Ersteren, für die er eine besondere Vorliebe hatte, copirte er eine größere Zahl. In Florenz, wo er drei mythologische Bilder für den Großherzog malte, gaben ihm die dortigen unermesslichen Kunstschätze wieder reiche Gelegenheit zu Studien.

Am 28. Oktober 1608 kehrte Rubens in Folge des plötzlichen Todes seiner Mutter von Rom nach Antwerpen zurück; Italien sah er nie wieder, aber zeitlebens bewahrte er ihm eine liebevolle Erinnerung. Er verdankte auch dem 8½jährigen Aufenthalte in Italien viel; er hatte ihm reiche Förderung sowohl in seinem künstlerischen Schaffen, als in seinen antiquarischen Studien gebracht; er hatte feste Beziehungen zwischen dem flämischen Meister und der antiken Welt geknüpft und ihm das volle Verständniß für die Schöpfungen der antiken Kunst, wie für die der Blüthezeit der Renaissance eröffnet. „Er scheint die Alterthumskunde und die Kunst der Malerei, Sculptur und Architektur aus Italien nach Belgien zuerst mit dem früheren Glanze und der früheren Würde hinübergebracht zu haben,“ rühmt Buccardus Rubens schon im Jahre 1637 nach.<sup>1)</sup>

---

1) „*Rerum antiquarum cognitionem et picturae, sculpturae architecturaeque scientiam — ex Italia ad Belgos primus cum pristino splendore et dignitate transtulisse videtur.*“ Buccardus, *Peireskii laudatio, Vita Peirescii*, auct. P. Gassendi, p. 263.





## 2. KAPITEL.

### Rubens als Alterthumsforscher.

**I**ie Rubens während seines italienischen Aufenthaltes neben seinen künstlerischen Arbeiten sich eifrig mit dem Studium des classischen Alterthums und seinen Denkmälern beschäftigte, so hat er dasselbe auch nach seiner Rückkehr bis zu seinem Lebensende mit Liebe und Interesse weiter betrieben und es war ihm eine Erholung von seiner angestregten künstlerischen Thätigkeit. So war er zunächst ein eifriger Sammler antiker Kunstgegenstände und anderer Ueberreste des Alterthums. Als er in Antwerpen ein ansehnliches Haus gekauft hatte (1611) und dasselbe in den Jahren 1611—1618 prachtvoll umbaute und einrichtete, legte er sich ein eigenes Museum an, einen runden Kuppelbau mit centralem Oberlicht und großen Bogenfenstern, der sich zwischen Hof und Garten erhob. Das war sein „Pantheon“, hier waren seine Kunstschätze: antike Statuen, Büsten und Reliefs, im Original und in Abgüssen, Gemälde, Vafen, Gemmen, Münzen und andere Alterthümer und Kostbarkeiten aufgestellt. Vieles hatte er von Italien mitgebracht und Neues wurde dazu erworben; wo es Schönes in Alterthümern gab, kaufte er fürslich. So erwarb er vor allem im Jahre 1618 von dem englischen Gefandten im Haag, Sir Dudley Carleton, eine Antikensammlung, Sculpturen, Gemmen, Gefäße u. f. w. In einer vom 27. März bis 1. Juni reichenden Correspondenz

verhandelten sie darüber und vereinigten sich schließlich aufs Beste. Rubens bot dem Gefandten zwölf Bilder von sich für seine Antiken an, und als demselben nur neun zusagten, überließ er ihm außerdem noch kostbare Teppiche und zahlte dazu noch 2000 Gulden baar.<sup>1)</sup> Als der französische Alterthumsforscher Peiresc durch den Antwerpener Gelehrten Gevaerts Ende des J. 1619 einen Catalog der Rubens'schen Sammlung erhalten hatte, bewunderte er in einem Briefe an Gevaerts den Reichthum derselben und wünschte nach Antwerpen reisen zu können, um sie zu sehen, besonders die schönen Büsten von Cicero, Seneca und Chrysipp.<sup>2)</sup>

Nach angestrengter künstlerischer Thätigkeit weilte er gern in seinem Pantheon und fand eine stille Erholung in der Betrachtung der Denkmäler des Alterthums, das vor seinem geistigen Auge wieder Gestalt und Leben gewann. Im Jahre 1625 kam der Herzog von Buckingham nach Antwerpen, sah die Rubens'sche Sammlung und bemühte sich dieselbe käuflich zu erwerben. Rubens gab schließlich seinem Verlangen nach und überließ ihm die Sammlung durch Vermittelung von Michel le Blon für die hohe Summe von 100000 Gulden, wobei er noch Rubens von allen Sculpturwerken Abgüsse machen lassen mußte.<sup>3)</sup>

Das Sammeln machte Rubens Freude, und gleich nach Verkauf seiner ersten Sammlung fing er mit Eifer an eine neue zu bilden, so daß er, wie Sandrart berichtet, bald wieder eine so große Sammlung von „guten Gemälden, Handzeichnungen, Statuen, Bildern von Elfenbein meistens durch die fleißige Nachforschung unseres lobwürdigen Augsburgischen Petel zusammen-

---

1) Die Correspondenz zwischen Rubens und D. Carleton ist mitgetheilt in *W. H. Carpenter, Pictorial Notices consisting of Memoirs of Sir Anthony van Dyck etc. London, 1844, p. 138 ff.*; *Mémoires et documents inéd. sur A. v. Dyck, P. P. Rubens etc. par Carpenter, traduits de l'anglais par Louis Hymans, Anvers 1845, p. 172 ff.*; sodann bei Sainsbury, *Original unpublished papers illustrative of the life of P. P. Rubens, London, 1859, p. 45.* — Guhl, Künstlerbriefe, 2. Aufl. Berlin 1880. II. n. 38. 39. 40.

2) Brief an Gevaerts vom 17. Jan., 1620. — *Gachel, lettres inédites de P. P. Rubens, Bruxelles, 1840, p. 2.*

3) Es ist nicht unmöglich, daß schon dieselben politischen Rücksichten bei diesem Verkaufe obwalteten, die wenige Jahre später mit größerer Entschiedenheit hervortraten. Guhl, Künstlerbriefe, II, S. 116.

brachte, daß man sich selbst über so große Ausgaben verwunderte.“ Die neue Sammlung muß wieder bedeutend gewesen sein, denn im Jahre 1635 kam der Prinzregent in Rubens' Haus und wünschte sie zu besichtigen. Besonders reich war die Gemmensammlung, die er sich gebildet hatte; es waren sehr schöne Stücke darunter. Nach seinem Tode wurde sie vom König von Spanien erworben.

Nicht weniger als das Sammeln von Antiken liebte Rubens das wissenschaftliche Studium des classischen Alterthums, die Beschäftigung mit philologischen und archäologischen Fragen. Reiche Anregung fand er im freundschaftlichen Verkehr und Briefwechsel mit bedeutenden Philologen und Alterthumsforschern. Unter diesen sind vor allem zu nennen der ausgezeichnete belgische Philologe Jean Gaspar Gevaerts (geb. 1593) in Antwerpen, der berühmte französische Alterthumsforscher Nicolas Claude Fabri de Peiresc, der als Parlamentsrath in Aix lebte und den Rubens durch Gevaerts Vermittelung zu Anfang des Jahres 1622 in Paris kennen lernte,<sup>1)</sup> ferner dessen Bruder M. de Valavès in Paris und der gelehrte königliche Rath und Bibliothekar Pierre Dupuy ebenda, die Niederländer Franciscus Junius und Hugo Grotius, die Franzosen de Thou und Rigault, die Italiener del Pozzo, Doni und Cardinal Aleander; auch verkehrte Rubens mit dem Antwerpener Bürgermeister und Alterthumsfreunde Nicolaus Rocoqx. Den lebhaftesten Briefwechsel unterhielt er mit Peiresc (von 1623 bis Ende 1637), mit Valavès, Dupuy und, wenn er außerhalb Antwerpens war, mit Gevaerts. Ein Theil seiner Briefe an die Genannten ist 1840 von Gachet, eine kleine Auswahl 1877 von Ruelens publizirt worden.<sup>2)</sup> Noch ganze Bündel von nicht gedruckten und publizirten Briefen sind von dieser Correspondenz vorhanden. Sie zeigen, wie eifrig dieselbe gepflegt wurde, welche dauernde Freundschaft Rubens mit diesen vier Gelehrten verband und welches hohe Ansehen er bei ihnen genoß. Von großer Wichtigkeit ist dieser Briefwechsel für die Einsicht in die philologischen und archäologischen Studien von Rubens.

1) Brief von Peiresc an Gevaerts vom 26. Febr. 1622, *Gachet*, p. 5.

2) *Lettres inédites de P. P. Rubens, publiées par Emile Gachet. Bruxelles, M. Hayez, 1840.* — *P. P. Rubens, Documents et lettres, publiés et annotés par Ch. Ruelens, Bruxelles, 1877.*

Viele dieser Briefe beschäftigen sich allerdings ausschließlich mit Politik, persönlichen Angelegenheiten und anderweitigen wissenschaftlichen oder literarischen Interessen, doch in einer ganzen Reihe derselben ist von den Alterthumsstudien, zum Theil in ausgedehntester Weise die Rede. Mit Eifer und wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit werden da die Dinge, die auf dieselben Bezug haben, behandelt, und wenn wir die Erörterungen von Rubens lesen, so glauben wir es nicht mit einem Künstler, sondern mit einem Alterthumsforscher von Fach zu thun zu haben. Und wie mit einem solchen verkehrten auch Gelehrte wie Peiresc, Dupuy, Gevaerts mit ihm; sie schätzten in ihm einen Mann, der auf der Höhe des Wissens stand, und Peiresc hatte gleich, nachdem er ihn kennen gelernt, in einem Briefe an Gevaerts<sup>1)</sup> seine gründliche Bildung und außergewöhnliche Kenntniß der Antike gerühmt. Für die Art der wissenschaftlichen Correspondenz zwischen Rubens und Peiresc ist eine Stelle in einem seiner Briefe an Dupuy<sup>2)</sup> bezeichnend. Er theilt diesem mit, er habe einen sehr langen Brief von Peiresc erhalten, der ganz voll von neuen und interessanten Mittheilungen über Antiken, insbesondere Cameen und Münzen sei, einen Brief, der ihm die größte Freude gemacht habe. Er werde nicht verfehlen, ihn bei der ersten Gelegenheit zu beantworten, doch könne er es nicht in Eile thun, denn er wolle ihn mit derselben Münze bezahlen.

Der Verkehr zwischen Rubens und den drei französischen Gelehrten beschränkte sich nicht bloß auf den Briefwechsel, sondern erstreckte sich auch auf gegenseitige Sendungen, auf einen Austausch von gelehrten Büchern, Zeichnungen und Abgüssen antiker Kunstwerke oder anderer Alterthümer. Wir werden im Folgenden noch mehrfach Beispiele für diese Seite des Verkehrs von Rubens mit seinen französischen Freunden, insbesondere mit Peiresc begegnen, der für seine antiquarischen Studien ganz besonders anregend war.

Rubens' wissenschaftliche Beschäftigung mit dem classischen Alterthume war sowohl eine philologische, als eine archäologische, sowohl ein Studium der alten Schriftsteller, als der antiken Denk-

---

1) Vom 26. Februar 1622. — *Gachet*, p. 5.

2) Vom 22. April 1627. — *Gachet*, p. 103 (108.)



mäler. Zu Ersterem war die nöthige Vorbedingung bei Rubens völlig erfüllt: er besaß eine vollständige Kenntniß der lateinischen Sprache, er konnte sich sogar mündlich und schriftlich ganz bequem darin ausdrücken. Bezeichnend für seine Fähigkeit, lateinisch zu sprechen, ist folgende von Campo Weyermann berichtete, allerdings unverbürgte Anekdote. Rubens war eines Tages in Mantua beschäftigt, eine Episode aus Vergils Aeneide <sup>1)</sup> zu malen und recitirte die betreffenden Verse dazu:

„*Ille etiam patriis agmen ciuium Ocnus ab oris*“ etc.

Der Herzog ging an der halboffenen Thüre vorbei, hörte ihn die Verse recitiren, trat ein und redete ihn lateinisch an. Zu seinem großen Erstaunen antwortete Rubens mit großer Sicherheit im reinsten Latein. Daß er mit großer Leichtigkeit lateinisch schrieb, beweisen sein lateinischer Aufsatz über die Nachahmung der Statuen, auf den wir unten zurückkommen, und einige seiner Briefe, so einer an Hadrianus Junius, <sup>2)</sup> in dem Eingang und Schluß flämisch, das übrige lateinisch ist, einer an Gevaerts, der bis auf einige flämische Sätze, die am Anfang, Ende und zwischen hinein stehen, ganz lateinisch ist, <sup>3)</sup> ein anderer an denselben, der zum Theil lateinisch ist <sup>4)</sup> u. s. w. Einzelne lateinische Sätze und Worte bringt er häufig in Briefen, wenn es ihm gerade bequem ist, um etwas auszudrücken. Daß Rubens als guter Latinist bekannt war, geht auch daraus hervor, daß Balthasar Moretus, als er nach dem Tode von Justus Lipsius im Jahre 1606 Grab- und Lobschriften für denselben sammelte, auch Rubens um einen Beitrag anging.

So konnte ihm die Lectüre der alten Autoren keinerlei Schwierigkeiten, sondern nur Genuß bringen, und er widmete ihr viel von seiner Muße, sie war ihm eine Erholung und Erfrischung. Auch während des Malens ließ er sich aus alten Schriftstellern vorlesen. Als seine Lieblingsautoren werden angegeben Plutarch, Seneca, Vergil, Homer, Livius, Cicero; jeden-

1) Nicht den Zweikampf von Aeneas und Turnus, wie man lange Zeit C. W. nachsagte, was gar nicht zu den Versen paßt.

2) 7. Aug. 1637. Wir geben den Aufsatz in Beilage I, den Brief in Beilage II.

3) 2. Dezember 1628, *Gachet* p. 227.

4) 15. Sept. 1629, *Gachet*, p. 238.



falls las er auch viel Ovid, aus dem er eine Menge Stoffe für seine Gemälde entnahm. Seine große Vertrautheit mit der classischen Literatur zeigt sich unter anderem in den zahlreichen Citaten aus derselben, die sich in seinen Briefen, besonders in denen an Dupuy und Peiresc<sup>1)</sup> finden. Seine Lectüre war aber nicht nur auf die großen Dichter und Profaiker beschränkt, sondern erstreckte sich auch auf untergeordnetere Autoren, besonders solche der späteren Zeit. So beschäftigte er sich z. B. mit Procop und dessen Geheimer Geschichte (*anecdota sive historia arcana*). Er schreibt einmal an Dupuy, er habe eben eine Schrift von Thomas Rivius gelesen, in welcher der Nachweis geführt werden solle, daß das neunte Buch der Geschichte des Procop unächt sei.<sup>2)</sup> Ein anderes Mal schreibt er an Peiresc aus London, er werde von dem Secretair Bozuel die Ergänzungen mehrerer in der Ausgabe von Alemanni ausgelassener Stellen der Geschichte des Procop erhalten, die aus dem vaticanischen Manuscripte entnommen seien.<sup>3)</sup> Dann interessirte er sich wieder für die Werke des Kaiser Justinian und ein Werk über die griechischen Astrologen, wie aus einem Briefe an Peiresc zu ersehen ist, der sich erboten hatte, ihm dieselben zu schicken, worauf Rubens erwiederte, daß er sie in Antwerpen haben könne.<sup>4)</sup> Er hatte auch Interesse für die philologischen Arbeiten seines Bruders Philipp,<sup>5)</sup> seines Freundes Gevaerts und anderer Freunde. Während seines Madrider Aufenthaltes suchte er in den dortigen Bibliotheken Material für Gevaerts, der den Marcus Antoninus herausgeben wollte.<sup>6)</sup> Selbst mit einem Studium, das sonst nur der Philologe von Fach sich

---

1) Z. B. an Dupuy, 15. Juli 26, *Gachet* p. 49, Sept. 26. *G.* p. 55, 22. Oct. 26 *G.* p. 60, 25. Juni 27, *G.* p. 12, an Peiresc, 10. Aug. 33, *G.* p. 8, 9. Aug. 29. *G.* p. 232.

2) Am 22. Juni 28, *Gachet*, p. 208 (209) — Die Schrift ist betitelt: *Thomas Rivius Imperatoris Iustiniani defensio adversus Alemannum*. Frankfurt 1628. *Procopii anecdota* waren von Nic. Alemanni 1623 in Lyon publicirt worden.

3) 9. Aug. 1629. *Gachet*. p. 233 (236).

4) Brief an Peiresc v. 2. Dec. 28, Nachschrift. *Ruelens* p. 70 (142); es handelt sich wahrscheinlich um die Justinianausgabe von P. Petau, 1630 und die Ausgabe des *Uranologion* von demselben (*Lut. Paris.* 1630).

5) Zwei histor.-philologische Werke desselben sendet er z. B. an Peiresc. Brief an Valavès v. 3. Juli 1625. *Ruelens* p. 62 (139).

6) Brief an Gevaerts vom 29. Dez. 1628. *G.* p. 221 (224). — Die Commentare zu Marcus Aurelius Antoninus von Gevaerts sind nicht gedruckt worden.

zur Aufgabe stellt, nämlich mit dem der Inschriften, befaßte sich Rubens gern. So schreibt er aus Madrid an Gevaerts, <sup>1)</sup> er habe sich von Don Lucas Torrio dort einen Band afrikanischer Inschriften erbeten, weniger um ihm einen Dienst zu leisten, sondern vor allem „um seine persönliche Neigung zu befriedigen“ (*ut meo prae ceteris genio indulgeam*). In London besuchte er die berühmte Sammlung des Grafen Arundel, die aus vorzugsweise Inschriften enthaltenden Denkmälern bestand und studirte die Publication derselben von Selden (Lond. 1629). Er schreibt darüber an Dupuy <sup>2)</sup> u. a.: „Ich muß gestehen, niemals in der Welt etwas Selteneres in Bezug auf das Alterthum gesehen zu haben, als das zwischen den Smyrnaern und Magnesiern geschlossene Bündniß, nebst zwei Decreten derselben Staaten und den Siegen des Citharöden Publius.“

Solche gründliche literarische Studien waren natürlich eine treffliche Grundlage für seine archäologischen Studien, die er in eben so eifriger und vielseitiger Weise betrieb. Eine ganz besondere Vorliebe hatte er für antike Gemmen (geschnittene Steine), in denen die Alten die größte Feinheit der Form erreicht haben. Um den von Peiresc als antikes Werk entdeckten *Cameo de St. Chapelle* zu sehen und farbig wiederzugeben, eilte er 1620 nach Paris. <sup>3)</sup> Als ihm Peiresc im Jahre 1623 einige seltene Gemmen überandt hatte, schrieb er ihm Folgendes <sup>4)</sup>: „In meinem ganzen Leben habe ich nichts gesehen, was mir so viel Freude gemacht hätte, als die kostbaren Steine, die Sie mir sandten. Sie erscheinen mir ganz unschätzbar und gehen über alle meine Wünsche, doch kann ich nicht beabsichtigen, sie als Geschenk anzunehmen und Sie solcher kostbaren Schätze zu berauben. . . . Ich sage Ihnen tausend Dank für Ihre Freigebigkeit, sagen wir besser: Verschwendung, denn ich kann dieses große Wohlwollen nur bewundern, welches Sie mir bezeugen und das Sie veranlaßt, um meiner willen so seltene Dinge aus den Händen zu geben.“ Man sieht daraus, wie hoch Rubens die Gemmen schätzte. In demselben Briefe giebt er auch seine Erklärung einer dieser Gemmen,

1) Am 29. Dec. 1628. *Gachet*, p. 222 (225).

2) Am 8. Aug. 1629. *Gachet*, p. 229 (231).

3) *Gassendi, vita Peirescii*, p. 111.

4) Am 3. Aug. 1626, *Ruelens*, p. 9 (133).

einer erotischen. „Die, welche mir außerordentlich gefällt“, sagt er, „das ist die *diva vulva* mit den Schmetterlingsflügeln, aber ich kann nicht unterscheiden, was sich zwischen dem Altar und der Oeffnung der umgestülpten *vulva* befindet; ich werde es wahrscheinlich besser unterscheiden, wenn ich den Abdruck davon gemacht haben werde.“ Darauf folgen dann einige Sätze, die etwas scabröfer Natur sind, und hier wegbleiben können.<sup>1)</sup> Weiter sagte er dann in Besprechung der Gemmen: „Ich habe die Inschrift, die ich so sehr zu sehen wünschte und auf die ich viel Werth lege: *Divus magnus majorum pater* zuerst nicht gefunden; sie steht auf der Rückseite des Carneols und ich habe sie bald mit wahrer Freude entdeckt. Ich bedaure, auf der *Victoria Nicomediana* die Buchstaben oder Zeichen 6. 6. 6. S V, die sich am unteren Rande der Gemme befinden, nicht zu verstehen.“ Die obige erotische Gemme war nachmals Object anderweitiger Studien, und die Memoiren der Academie von St. Petersburg enthalten z. B. einen Aufsatz über dieselbe, der die Rubens'sche Erklärung widerlegt. Doch zeigen die obigen Aeußerungen von Rubens nichtsdestoweniger, daß er ein Kenner von Gemmen war und sich wissenschaftlich mit denselben befaßte. Abdrücke oder Zeichnungen von Gemmen tauschte er verschiedentlich mit seinen gelehrten Freunden aus. So ist in einem Briefe an Valavès<sup>2)</sup> die Rede von einer Schachtel mit Gemmenabdrücken, die er ihm schickt; in einem Briefe an Dupuy<sup>3)</sup> dankt er ihm für die Ueberfendung der Zeichnung der Mantuaner Gemme, die er im Original oft in Händen gehabt habe und hinsichtlich der zwei Köpfe für das schönste Stück in Europa halte; er werde ihm sehr dankbar sein, wenn er ihm einen Abguß davon verschaffen könne. Auch auf auswärtigen Reisen suchte er eifrig bei Antiquitätenhändlern nach Münzen und Cameen; so z. B. in Spanien, wie aus einem Briefe an Peiresc hervorgeht.<sup>4)</sup> Rubens beabsichtigte auch, über die schönsten antiken Cameen ein Werk mit Kupferstichen herauszugeben und wurde nur durch den Tod daran verhindert. Folgende acht Blätter wurden von L. Vorstermann und Paulus Pontius nach

1) Dieser theils italienische, theils lateinische Passus ist bei *Ruelens* im *Appendice A. p.* 134 abgedruckt.

2) Vom 12. Dec. 1624, *Ruelens*, p. 13.

3) Vom 9. Sept. 1627, *Gachet*, p. 142 (144).

4) Aus Madrid, vom 2. Dec. 1628, Nachschrift. *Ruelens*, p. 40 (142).

Rubens' Zeichnungen zu diesem Werke gestochen (*Schneervoogt, Catalogue d. est.* 222. 23). 1. Die Camee der *St. Chapelle* in Paris, genannt *Gemma Augustea*. Sie stellt die Apotheose des Augustus dar und seinen Nachfolger Tiberius, begleitet von Familienmitgliedern; unten Nationen in der Sklaverei. 2. *Gemma Tiberiana*. Diese Camee, aus dem kaiserlichen Cabinet in Wien, stellt Augustus, Livia, Germanicus und Tiberius dar, sowie Soldaten, die eine Trophäe errichten. 3. Camee, den Triumph des Germanicus und der Agrippina in einem mit zwei Centauren bespannten Wagen darstellend. 4. Camee in Oval, den Triumph eines römischen Kaisers darstellend, der auf einer Quadriga steht, unter der die unterworfenen Nationen liegen. 5. Drei Profilköpfe nach antiken Cameen, deren einer Agrippina darstellt. 6. Sechs Köpfe auf einem Blatt nach antiken Cameen; der mittlere der zweiten Reihe stellt Tiberius dar; außerdem befinden sich darauf Maecenas und Pallas. 7. Vier Profilköpfe nach Antiken, nämlich Germanicus, Augustus, Solon, Socrates. 8. Vier Köpfe, nämlich Plato, Nicias, Pallas, Alexander. Auch das Frontispice des Werkes war bereits gestochen (Sch. 222. 23) es zeigt eine einzelne Figur, die neben einer Janusherde sitzt, und trägt den Titel: „*Varie figuræ de agatî antiqui, desiniati de P. P. Rubenii*“.

Schon im Jahre 1625 sandte er an M. de Valavès Probeabdrücke von diesen Platten. Es heißt in dem betreffenden Briefe <sup>1)</sup>: „Nach Ihrem Wunsche und zufolge dem Versprechen, das mir M. Aléandre gab, diese Stiche Niemand zu zeigen, lege ich sie in Ihre Hände, ohne Retouchen, wie Sie sehen. Außer den beiden sehr großen Cameen werden Sie, glaube ich, die triumphalische Quadriga schön und hervorragend finden, weil sie, was die Figur betrifft, über das Gewöhnliche hinausgeht und eine Fülle schöner Einzelheiten hat. Es wäre mir sehr lieb, die Erklärung derselben durch M. Aléandre zu erfahren, desgleichen den Namen des Kaisers, der darauf dargestellt ist und dessen Gesicht Theodosius mehr als allen andern gleicht: im übrigen kann man die anderen Einzelheiten mit Aurelian oder Probus vergleichen. Bemerkenswerth erscheinen mir jene zwei Figuren mit den Fasces und den Globen in den Händen, die sich zu den Seiten des Triumphbogens befinden.“

1) An Valavès, vom 3. Juli 1625. *Ruelens* p. 62. p. 139.



Hier haben wir einen neuen Beweis für die Kennerfchaft Rubens' und für seine Freude an der Erklärung antiker Gemmen.<sup>1)</sup>

Neben den Cameen zog Rubens auch alle möglichen anderen Ueberreste der Antike in das Bereich seiner Studien, als da Sculpturen, Gemälde, Vafen, Geräthe, Waffen u. f. w. Für antike Büsten scheint er, der geniale Portraitmaler, ein besonderes Interesse gehabt zu haben. Eine Reihe von solchen hat er nachgezeichnet, so von Solon, Socrates (4), Plato (3), Sophocles, Democrit, Demosthenes, Nicias, Alexander, Hippocrates (3), Chrysipp, Scipio, M. Brutus, Augustus, Jul. Caesar, Cicero, Nero, Seneca (4), Maecenas, Tiberius, Germanicus. Wir kommen später nochmals auf dieselben zurück. Es wird uns auch berichtet, das Rubens die wichtigsten antiken Denkmäler in Rom und der Lombardei für sich zeichnen ließ.

Ein wesentlicher Theil seiner archäologischen Studien wurzelte im Verkehr mit Peiresc, im Austausch von Gegenständen der Antike und der Gedanken über dieselbe. Davon geben einige Rubens'sche Briefe ein deutliches Bild. Aus einem Briefe von Rubens vom August 1630<sup>2)</sup> ersehen wir Folgendes.

Rubens hat von Peiresc ein Packet mit sehr genauen Zeichnungen eines antiken, in einem Neptunstempel gefundenen Broncedreifusses und einiger anderer Antiquitäten, darunter ein Relief-fragment und antike Trauringe, erhalten. Er theilt dieselben seinem Freunde Gevaerts und einem anderen gerade anwesenden Gelehrten, Wendelin, mit, bespricht sich mit denselben, discutirt mit ihnen über den Dreifuß und hofft sie zu seiner Ansicht zu bekehren. Peiresc's Abhandlung über den Dreifuß, die dieser mitgefandt, hat er noch nicht gelesen, theilt aber diesem gleich seine Ansicht darüber mit. Er giebt da eine kleine Abhandlung über Bedeutung und Gebrauch des Dreifusses bei den Alten, welche zeigt, wie Rubens derartige Fragen zu behandeln verstand. Sie lautet folgendermaßen.<sup>3)</sup>

---

1) Nähere Mittheilungen über dieses Gemmenwerk verspricht Ruelens in seiner Schrift *Rubens cons. comme antiquaire* zu geben.

2) *Gachet*, p. 251 ff.

3) Das italienische Original ist nicht vorhanden, nur eine französische Uebersetzung.



„Ehemals hießen alle von drei Füßen getragenen Utenfilien Dreifuße, obgleich sie zu verschiedenen Zwecken, z. B. als Tische, Sitze, Candelaber, Kochtöpfe dienten. Unter anderen hatten die Alten Gefäße, die man auf das Feuer setzen konnte, die *lebeti* (Kessel), die zum Kochen des Fleisches dienten, wie man sie noch heutzutage in verschiedenen Gegenden Europas braucht. Dann vereinigte man den Kessel mit dem Dreifuß, so wie wir unsere Kochtöpfe von Eisen oder Erz mit drei Füßen herstellen. Aber die Alten haben dieser Combination sehr schöne Proportionen gegeben, und meiner Ansicht nach ist dies das Geräth, welches wir als den Dreifuß ansehen müssen, von dem Homer und andere griechische Dichter und Historiker sprechen und das sie in *re culinaria*, um das Fleisch zu kochen, anwandten. Wegen des Gebrauches, den man von den Eingeweiden bei den Opfern machte, fing man an, sie *inter sacram supellectilem ad eundem usum* zu verwenden. Ich glaube aber nicht, daß der Dreifuß von Delphi von dieser Art war, eher glaube ich, das es eine Art Stuhl auf drei Füßen war, wie die, deren man sich noch allgemein in Europa bedient. Dieser Dreifuß hatte kein concaves Becken, oder wenn es concav war, um darin die Haut des Python zu bewahren, so bedeckte man ihn oben und die Pythia setzte sich auf diesen Deckel, der ein kleines Loch haben konnte. Es scheint mir in der That unmöglich, daß man sich auf den Boden des Beckens setzen konnte, da dies wegen der Tiefe und den schneidenden Rändern desselben zu unbequem gewesen wäre. Es wäre auch möglich, daß man auf diesem Becken, wie auf einer Pauke, die Haut der Python Schlange ausgespannt hatte, die man deshalb *cortina* nannte, und daß sie durchbohrt war, ebenso wie das *lebeti*. Es ist sicher, daß man in Rom mehrere Marmordreifuße findet, die keinerlei Vertiefung haben, und es war mitunter gebräuchlich, wie Sie aus einigen Citaten sehen werden, auf diese selben Dreifuße Statuen zu stellen, die verschiedenen Gottheiten gewidmet waren, was nur auf einem flachen und soliden Boden möglich war. Man darf glauben, daß, nach Beispiel des delphischen Dreifußes, man denselben auch für andere Gottheiten benutzte und das Wort Dreifuß alle Arten von Orakeln und heiligen Mysterien bezeichnete, wie man das noch bei römischen Autoren sieht.

Was auf unseren Gegenstand mehr Bezug hat und mehr Be-

achtung verlangt, ist, daß die Alten sich einer Art *riscalatio* (*réchaud*, Kohlenbecken) von Bronze in Form eines Dreifußes bei ihren Opfern bedienten, vielleicht auch bei ihren Festen. Es ist kein Zweifel, daß dies der Dreifuß ist, der in der Kirchengeschichte des Eusebius und anderen Autoren so oft erwähnt wird und der zu den Räucherungen für die Idole diente, wie Sie aus den unten folgenden Citaten sehen werden. Und wenn ich mich nicht wiederum täusche, so muß zufolge des Materials, der Kleinheit und Einfachheit der Arbeit Ihres Dreifußes derselbe einer von denen sein, die zum Verbrennen des Weihrauches bei den Opfern dienten. Das Loch in der Mitte diente als Zugloch, um die Kohlen besser anzufachen, indem alle Kohlenbecken, oder wenigstens die Mehrzahl, irgend ein kleines Loch zu diesem Zwecke haben. Und so weit man der Zeichnung nach urtheilen kann, scheint der Boden des Beckens oder der Schaaale durchbrochen und vom Feuer angegriffen zu sein.“

Zum Schluß kommt eine Seite voll Citate aus Isidorus, Athenaeus, Servius, Pausanias, Surlius, die Rubens' Sohn Albert zusammengestellt hatte. Von seiner Ansicht sagt Rubens, „sie ist die wenigst schwerfällige und die bemerkenswertheste, die man *saturnalibus optimo dierum* vorzuschlagen kann.“

Außer dieser Abhandlung über den Dreifuß bespricht Rubens auch noch zwei andere von Peiresc erhaltene Zeichnungen. „Das Fragment mit den Göttern der Aegypter und dem Winde finde ich bizarr. Meiner Ansicht nach muß es irgend ein Bauernkalender gewesen sein, aus dem man die Hauptfeste und andere Mysterien der Jahreszeiten kennen lernen konnte. Die Kreise, welche die schwarzen ägyptischen Götter umgaben, wie man solche auf der Ilistafel sieht, sind bemerkenswerth. — Ich finde vor allem sehr hübsch diese Eheringe, die so lieblich in einander verschlungen sind, daß Venus selbst mit aller ihrer Anmuth nichts Besseres machen könnte. Ich betrachte sie als unbezahlbaren Schatz.“

Dies war also ein Beispiel für die Art und Weise des wissenschaftlichen Verkehrs zwischen Rubens und Peiresc und ein Beweis der archäologischen Kenntnisse des ersteren. Betrachten wir ein zweites, das aus einem Briefe von Rubens an Peiresc vom 16. Aug. 1635 <sup>1)</sup> zu entnehmen ist.

1) *Gachet*, p. 260 (264), Originaltext italienisch.

Rubens hat von Peiresc eine kleine Schachtel mit Abgüssen erhalten, darunter den eines antiken Glasgefäßes. „Sie machte mir“, sagte er, „eine außerordentliche Freude, da sie eine Menge feltener Objecte enthielt, die mit größter Sorgfalt untersucht zu werden verdienen und deren wahre Geheimnisse nur von einem vollkommeneren Geiste als dem meinigen erkannt werden können.“ Dann kommt eine kurze Besprechung des Glasgefäßes: „Das große Glasgefäß ist gewißlich ein prachtvolles Denkmal; ich habe aber das Sujet noch nicht errathen können. Das Gefäß ist mit feiner inneren Höhlung gut in Blei gegossen; ich kenne hier Niemand, der so etwas machen könnte. Der Trojaner im Hintergrunde, mit der Mitra, nebst Wangenbändern (*guanciali*) und *redimicula* (Stirn- oder Halsbänder), könnte wohl Paris sein, der nachdenklich, als ob er verliebt wäre, dasteht, den Finger auf den Mund hält, nach Art des Hippocrates, und in seinem Geiste irgend ein geheimes Unternehmen überlegt. Aber ich sehe im übrigen nichts mehr, was diesem Sujet entspräche, indem alle Figuren nackt sind, nach Art der Götter oder Heroen. Doch sehe ich einen Jüngling, der eine Frau fort schleppt.“

Für die Sendung Peiresc's will sich Rubens revanchiren und diesem demnächst eine Schachtel mit einigen Kleinigkeiten schicken. „Ich habe bereits“, sagt er, „den Abguß der Schaale und des Zinnlöffels. Was die Agatvase betrifft, so wird es sehr schwer sein, sie abzugießen, da sie nur von Gyps ist und die Reblblätter, die sie umgeben, sehr zart sind. Schlimmstenfalls sende ich Ihnen die von Gyps, die nicht hohl ist und mir gehört. Im übrigen werde ich noch anderes finden, das Ihnen hoffentlich nicht mißfallen wird“. Von der obengenannten antiken Schaale hören wir in einem späteren Briefe <sup>1)</sup> nochmals. Peiresc hat Rubens gebeten, den Rauminhalt der Schaale zu untersuchen, und dieser verspricht dies auszuführen.

Nun noch ein drittes interessantes Beispiel. Peiresc hat Rubens, wie sich aus einem Brief des letzteren vom 16. März 1636 ergibt, <sup>2)</sup> den Stich einer antiken Landschaft überfandt, und diese bespricht nun Rubens in jenem Briefe ausführlich. Da es sehr inte-

1) An Peiresc 4. Sept. 36. — *Gachet*, p. 273 (275).

2) Originaltext italienisch. — *Gachet*, p. 266 ff. (269 ff.).

ressant ist zu sehen, wie Rubens eine antike Landschaft auffaßte, so geben wir hier seine Auseinanderfetzung im Wortlaute.

„Ich habe mit Vergnügen den Stich der antiken Landschaft gesehen, die mir ein reines Phantasiestück (*mero capriccio*) des Malers zu fein scheint, welches keinen in Wirklichkeit existirenden Ort (*qualche luogo che sia in rerum natura*) darstellt, denn diese Bögen, von denen einer auf den andern gesetzt ist, sind weder natürlich noch künstlich, und könnten schwerlich auf diese Weise Bestand haben, und was jene kleinen Tempel betrifft, die auf der Spitze des Felsens zerstreut liegen, so ist weder genügender Raum für die Bauten vorhanden, noch ein Weg, auf dem Priester und Opfernde hinauffsteigen könnten. Das runde Reservoir ist nicht zu gebrauchen, da es das Wasser, welches es von oben erhält, nicht bewahrt, sondern es wieder in das gemeinsame Bassin abgiebt und zwar durch viele breite Ausflüsse, so daß es unvergleichlich viel mehr Wasser ausfließen läßt, als es erhält. Das Ganze zusammen kann man, wie mir scheint, ein *Nymphaeum* nennen, da es gewissermaßen der Zusammenfluß vieler von allen Seiten hervorspringender Quellen ist (*una confluenta multorum fontium undique scaturentium*). Der kleine Tempel mit den drei weiblichen Statuen könnte wohl den Nymphen des Ortes geweiht sein, während jene auf dem Gipfel des Berges es etwelchen Feld- oder Berggottheiten wären. Jenes viereckige Denkmal ist vielleicht das Grab eines Heros, denn am Eingange sind Waffen aufgehängt, oben ist ein mit Laub umwundener spitzer Cippus (*cippo in forma di meta*), die Säulen haben Kapitäle und Fackeln und auf den Ecken sind Körbe für die Früchte und anderen Gaben, die man den Manen des Heros und den unterirdischen Gottheiten darbrachte. Die Ziegen müssen einem Gotte geweiht sein, da sie ohne Hirten weiden.

Es scheint das Werk eines guten Malers zu fein, aber die Gesetze der Optik sind nicht streng beobachtet, denn die Linien der Gebäude schneiden sich nicht in einem Punkte von gleicher Höhe mit dem Horizont, und, um es mit einem Worte zu sagen, die ganze Perspective ist verfehlt. Man findet ähnliche Irrthümer bei gewissen auf der Rückseite von Münzen dargestellten Gebäuden, obgleich dieselben im übrigen gut behandelt sind, und insbesondere bei gewissen Hippodromen, deren Perspective unrichtig ist. Einige Basreliefs, obgleich von gutem Styl, haben denselben Fehler;



aber eine folche Unkenntniß ift erträglicher in der Sculptur als in der Malerei. Dies läßt mich vermuthen, daß trotz der ausgezeichneten Vorſchriften über Optik, die Euclid und Andere geben, dieſe Wiſſenſchaft damals noch nicht ſo allgemein bekannt war, wie heutzutage“.

Auch hier haben wir wieder eine Reihe trefflicher Gedanken und ſcharffinniger Bemerkungen, die zeigen, wie Rubens auf dieſem Gebiet völlig zu Hauſe war.

Die Ueberſendung des Stiches wurde von Rubens wieder dadurch erwiedert, daß er mit dem in Rede ſtehenden Briefe Zeichnungen eines antiken Helmes in Originalgröße und die von einem ſeiner Schüler nach dem Original ausgeführte Zeichnung des Basreliefs mit dem Trojanischen Kriege in der Arundel'schen Sammlung an Peireſc fandte. Aus einem ſpäteren Briefe an Peireſc <sup>1)</sup> erſehen wir dann, daß dieſer die Zeichnungen des Helms nebst denen einer Lanze und zweier Schwerter zurückerhielt, begleitet von „ſchönen Betrachtungen, wie er ſie gewöhnlich mache“. Rubens will auf dieſe wiederum antworten, ſobald er nach Antwerpen zurückgekehrt iſt. Zugleich erſehen wir, daß Rubens von Peireſc eine colorirte Zeichnung, Copie der Aldobrandiniſchen Hochzeit, zum Geſchenk erhalten hat. „Sie konnten mir,“ ſchreibt Rubens, „kein angenehmeres und meinem Geſchmack und meinen Wünſchen entſprechenderes Geſchenk machen . . . . Empfangen Sie alſo von neuem meine ewigen Dankſagungen“. Für dieſes Werk, das ja auch nach den Funden in Pompeji immer noch zu den ſchönſten Denkmälern antiker Malerei gehört, hatte Rubens ſich ein beſonderes Intereſſe bewahrt, ſeit er es in ſeiner Jugend in Rom geſehen. Acht Jahre, ehe er die eben erwähnte Copie von Peireſc erhielt, hatte er demſelben in zwei Briefen eine Beſchreibung des Bildes aus dem Gedächtniß und eine Erklärung deſſelben gegeben. Der erſte deſſelben iſt nicht erhalten oder wenigſtens nicht publicirt; was er in dem zweiten <sup>2)</sup> ſchreibt, ſoll hier zum Schluß Platz finden:

„ . . . . die Braut iſt mit einem ſehr weiten Mantel bekleidet, deſſen weiße Farbe etwas in's Gelbliche fällt. Sie iſt eine wohlgeordnete Figur und vom Kopf bis zu den Füßen verhüllt. Die halb-

1) Vom 4. Sept. 1636. — *Gachet*, p. 272 (274).

2) V. 19. Mai 1628, *Gachet*, p. 195, Orig. italien., deutsch bei Guhl, II n. 58.



nackte weibliche Figur, von nachdenklichem und melancholischem Ausdruck, ist mit einem veilchenblauen Mantel bekleidet; das Hochzeitsbett ist mit einigen Kissen bedeckt. Wenn ich mich recht entsinne, so befindet sich nicht weit davon noch eine Alte, die eine Slavine zu fein scheint und welche ein Becken mit einem Bröckchen hält, vielleicht zum Gebrauche für die Braut; und nach reiflicher Ueberlegung erinnere ich mich, daß der größte Theil der Antiquare in Rom den halbnackten, mit Blumen bekränzten Jüngling für den Bräutigam hielt, der, ungeduldig über die Zögerung, gleichsam wie aus dem Hinterhalte auf die Braut blickt und auf das, was die Frauen sprechen, zu horchen scheint. Ueber die drei opfernden Weiber, deren zwei, wenn ich mich recht entsinne, strahlenförmige Kronen auf dem Haupte haben, so wie die dritte eine Mitra, weiß ich nichts völlig Wahrscheinliches mehr, als daß sie die Beschützerinnen der Ehe und der Zeugung sein müssen. Vielleicht ist die eine Juno als Königin, die ich indeß niemals mit einer solchen Krone gesehen habe, und die andere Lucina, denn die Strahlen bedeuten ohne Zweifel das Licht, und der Mond selbst entlehnt sein Licht von den Sonnenstrahlen. Von den Figuren auf der andern, dem Opfer entgegengesetzten Seite des Bettes habe ich Ihnen in meinem vorigen Briefe geschrieben. Dies ist Alles, was ich zu sagen im Stande bin, ohne Ordnung, aus der Erinnerung und *»ex tempore«*."

Mindestens zwanzig Jahre waren verflossen, seit Rubens das Wandgemälde in Rom gesehen hatte, und es ist ein neuer Beweis für die Gründlichkeit, mit der er antike Werke studirte, daß er nach so langer Zeit diese genaue Beschreibung und vielfach zutreffende Erklärung zu geben vermochte.

Die oben angeführten Stellen aus den Rubens'schen Briefen zeigen zur Genüge, daß Rubens wohl befähigt gewesen wäre, auch literarisch auf dem Gebiete der Alterthumskunde thätig zu sein, doch dies lag außerhalb seines Kreises und seiner Absichten. Er hat einen lateinischen Aufsatz über die Nachahmung der antiken Statuen geschrieben, auf den wir noch zurückkommen, und eine kurze Einleitung zu seinem Kupferwerk *„Palazzi di Genova“*, sonst ist er nicht als Schriftsteller aufgetreten. Zu seinem Werke über antike Gemmen würde er wohl einen Text geschrieben haben, doch wurde er, wie schon erwähnt, durch den Tod an der Ausführung desselben verhindert.

Daß Rubens mit wissenschaftlicher Methode und wie ein wirklicher Mann von Fach seine Studien des classischen Alterthums betrieben hat, werden unsere Betrachtungen völlig einleuchtend gemacht haben. Dabei war es dem genialen Meister aber nirgends um todte Gelehrsamkeit, sondern um lebendiges geistiges Eindringen in die Antike zu thun; nicht ein bloßes Object antiquarischer Studien war ihm das Alterthum, sondern eine ihm vertraute heimische Welt, in die er sich geistig ganz hineingelebt hatte und die dadurch auf seine Gefinnung, seine Denk- und Empfindungsweise einen wesentlichen Einfluß hatte. Es steckte ein gut Theil gefundes classisches Heidenthum — im guten Sinne — in ihm, wenn er auch dabei ein guter Katholik war. Und das ist er wohl gewesen. Wir wissen,<sup>1)</sup> daß er Sommer und Winter jeden Morgen die erste Messe besuchte und mit den Jesuiten in Antwerpen auf freundschaftlichem Fuße stand. Wie tief sein Katholicismus ging, ist allerdings fraglich. „Wir glauben nicht“, sagt Rooses,<sup>2)</sup> „daß er als Mensch und Künstler tief von dem Geiste der Lehre durchdrungen war, welcher er so pünktlich nachlebte“, und ähnlich äußert sich A. Michiels<sup>3)</sup>: *„je doute néanmoins qu'il fût réellement dévot; le caractère de ses oeuvres n'annonce point qu'il eût un grand fond de piété, mais sous des principes religieux il accomplissait exactement ses devoirs de chrétien, pour ne pas heurter l'opinion“* — und an einer anderen Stelle:<sup>4)</sup> *„Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Goethe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement d'un côté pour la nature et de l'autre pour son art“*. Doch wie dem auch sei, sicher ist jedenfalls, daß sein Eingelebtsein in die antike Welt ihn von einem zu eifrigen Katholicismus zurückhalten mußte, und daß er von kirchlichem Fanatismus und blindem Gehorsam gegen das Papstthum himmelweit entfernt war. Wie sich dies in seiner Kunst äußerte, werden wir später sehen; daß er die aufgeklärte Gefinnung der durch das classische Alterthum bestimmten Renaissancebildung und Philo-

1) Aus der Biographie seines Neffen Philipp Rubens.

2) Geschichte der Malerschule von Antwerpen, deutsch von Fr. Reber. München 1880, I. S. 22.

3) *Histoire de la Peinture Flamande*, VII, p. 120.

4) *Rubens et l'école d'Anvers*. Paris 1854, p. 114.

v. Goeler-Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

sophie befaß, daß er im wahren Sinne ein Humanist war, das zeigen seine nahen freundschaftlichen Beziehungen gerade zu den Gelehrten, die Vorkämpfer einer freien kirchlichen Auffassung waren, einem Dupuy, de Thou, Rigault, vor allem aber seine Briefe. Nirgends treten in denselben, wie bereits Guhl hervorgehoben, specielle kirchliche Interessen hervor, sondern eine klare, gemäßigte, verständige Auffassung kirchlicher Fragen. Besonders charakteristisch sind einige Stellen seiner Briefe. So schreibt er einmal aus Madrid an Gevaerts <sup>1)</sup> über den Verlust der Silberflotte durch die Holländer und schließt mit den Worten: „So wollten es die Götter! . . . Leben Sie wohl, großer und unvergleichlicher Mann und bringen Sie der Göttin der glücklichen Heimkehr für Ihren Rubens Ihre Gelübde dar“. Ein andermal schreibt er an denselben <sup>2)</sup> über den Verlust seiner Frau; er erwähnt die Tröstungen der Kirche und Religion gar nicht, sagt dagegen: „Wenn von der Philosophie einiger Trost zu erwarten ist, so steht Ihnen ein reicher Schatz des Trostes bei Ihnen selber offen. Ich verweise Sie an Ihren Antoninus (Marc Aurel), aus dessen reichem Schatz Sie als guter Haushalter auch noch Ihren Freunden austheilen können“. Hier hören wir den echten Humanisten reden, der in den Ideen der antiken Welt lebte. Und wenn wir uns sonst in seinen Briefen umsehen, finden wir keine religiösen Sentenzen, keine Citate aus christlichen Schriften, dagegen, wie wir schon oben erwähnten, eine Menge von Citaten aus Horaz, Cicero und anderen classischen Autoren.

Was wir in seinen Briefen ebenfalls überall erkennen können und was sein ganzes Leben und Wirken auszeichnet, ist jenes Streben nach harmonischem Dasein, nach Totalität, nach ebenmäßiger Ausbildung aller menschlichen Vermögen und Kräfte, wie wir sie im antiken Menschen finden. Das war in Rubens' Natur angelegt und entwickelt durch den Verkehr mit der Antike, das zog ihn auch innerlich zu ihr hin.

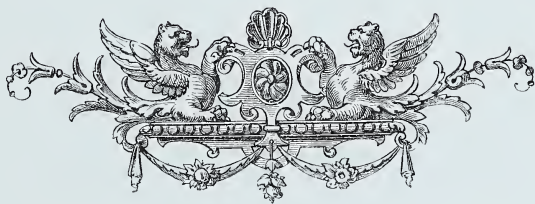
Das Verhältniß von Rubens zur classischen Welt ist ein anderes als das unsere zu ihr. Wir haben eine weit tiefere Einsicht in das Alterthum, eine weit richtigere Auffassung dieser

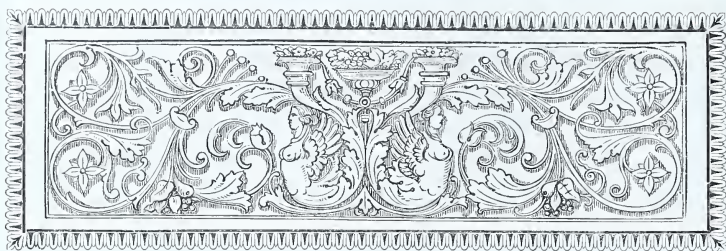
---

1) Am 29. Dec. 1628. — *Gachet*, p. 233 (227).

2) Am 15. Sept. 1629. — *Gachet*, p. 239 (261).

Culturperiode, aber dafür fühlen wir auf unserem kritischen und historischen Standpunkt auch die Kluft zwischen jener und unserer Zeit um so mehr. Einem Rubens erschien die Antike noch als eine heimische, vertraute Welt, er vermochte noch, was Winckelmann einmal verlangt: „mit den Alten wie mit seinen Freunden zu leben“.





### 3. KAPITEL.

## Der Künstler und die Antike.

**M**at Rubens, wie wir gesehen haben, sich auf der einen Seite als wissenschaftlicher, in archäologischer Forschung geübter Denker das Verständniß des classischen Alterthums erworben, so hat er auf der anderen Seite als hoher, edler Künstlergeist mit seinem freien Blick und seinem ganz objectiven Urtheile in hohem Maaße die Größe und Schönheit der antiken Kunstschöpfungen und ihre Bedeutung für die moderne Kunst erkannt und anerkannt, wie kein anderer Künstler seiner Zeit. Wie für das classische Alterthum überhaupt, so war er speciell für dessen Kunst von größter Bewunderung und Begeisterung erfüllt. Wir haben dafür drei deutlich redende schriftliche Zeugnisse von Rubens selbst. Für die Architektur gilt eine Stelle in der Einleitung seines Kupferwerkes über die Paläste von Genua,<sup>1)</sup> wo er sagt: „Wir sehen in unseren Gegenden mehr und mehr den Architekturstil verschwinden, den wir den barbarischen oder gothischen nennen, und durch Leute von Geschmack (*bellissimi ingegni*) zur großen Ehre und Verschönerung unseres Vaterlandes jene Architektur einführen, welche die wahre Symmetrie besitzt,

<sup>1)</sup> *Palazzi antichi e moderni di Genova. Anversa 1622 (1652. 1663).* Die Einleitung: *Al benigno lettore* ist in französischer Uebersetzung abgedruckt bei Ruelens a. a. O. p. 104.



jene, welche sich nach den Regeln richtet, welche die alten Griechen und Römer aufgestellt haben“.

In Bezug auf die antike Plastik haben wir ein noch weit wichtigeres und interessanteres Zeugniß, nämlich einen lateinisch abgefaßten Aufsatz von Rubens „Ueber die Nachahmung antiker Statuen“. <sup>1)</sup> Derselbe lautet in der Uebersetzung folgendermaßen: <sup>2)</sup> „Es giebt Maler, für welche die Nachahmung der antiken Statuen sehr nützlich ist, und andere, denen sie gefährlich ist bis zur Vernichtung ihrer Kunst. Ich habe jedoch die Ueberzeugung, daß, um in der Malerei zum höchsten Grade der Vollendung zu gelangen, man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständnisse ganz und auf das innigste durchdrungen sein muß. Es ist aber nöthig, daß man einen einsichtsvollen Gebrauch von ihnen macht, der in keiner Weise den Stein merken läßt. Denn viele unerfahrene und sogar erfahrene Maler wissen nicht den Stoff von der Form, den Stein von der Figur zu unterscheiden, noch den Zwang, den der Marmor auferlegt, von dem Kunstwerke. <sup>3)</sup> Es steht fest, daß die schönsten Statuen sehr nützlich, die geringen unnütz, selbst schädlich sind. Es giebt Anfänger in der Malerei, die sich einbilden wunder was zu erreichen, wenn sie von denselben etwas Hartes, Scharfbegrenztes, Schwerfälliges und eine übertriebene Anatomie herübernehmen. Dies alles geschieht aber nur auf Kosten der Naturwahrheit, da sie anstatt Fleisch nur einen verschiedenfarbig bemalten Marmor darstellen, denn selbst bei den besten (antiken) Statuen sind für den Maler viele Dinge zu berücksichtigen und zu vermeiden, welche nicht der Fehler des Bildhauers sind. Dahin gehört in erster Linie die Verschiedenheit der Schatten. Das Durchscheinende des Fleisches, der Haut, der knorpeligen Theile mildert nämlich Vieles in den Schatten, was in der Sculptur hart

1) *De imitatione statuarum*. Diesen Aufsatz hat de Piles aus dem ihm damals vorliegenden, jetzt verlorenen lateinischen Manuscripte von Rubens im Originaltext und französische Uebersetzung in seinem *Cours de Peinture par Principes* (Amsterdam und Leipzig 1766, p. 127—34) mitgetheilt, wodurch er uns erhalten ist. — Den lateinischen Text giebt unsere Beilage I.

2) Meine Uebersetzung sucht den Text möglichst wörtlich wiederzugeben.

3) „Dasjenige, wozu den Künstler die Natur des Marmors zwingt; von dem von derselben unabhängigen allgemeinen Kunstgehalt“: so umschreibt Waagen (Kl. Schriften, S. 238) diese Stelle; de Piles übersetzt: „die Nothwendigkeit, in der sich der Bildhauer befindet, den Marmor zu gebrauchen“.

und schroff erscheint und gleichsam verdoppelt durch die unüberwindliche Dichtigkeit des Steines. Dazu kommt, daß gewisse, bei jeder Bewegung sich verändernde und durch die Geschmeidigkeit der Haut bald ausgedehnte bald zusammengezogene Theile des menschlichen Körpers, welche von den Bildhauern gewöhnlich gar nicht ausgedrückt, von den besten jedoch nur leise angedeutet werden, in der Malerei unerläßlich sind, wenngleich auch hier Maß gehalten werden muß. Auch in den Lichtern sind die Statuen von der Natur durchaus abweichend und verschieden, indem der Glanz des Marmors und das grelle Licht (das er reflektirt) die Oberfläche stärker hervorhebt, als es fein soll, oder wenigstens die Augen blendet.

Wer nun diese Unterschiede mit gehöriger Schärfe erkannt hat, kann sich dem Studium der antiken Statuen nicht eifrig genug hingeben. Denn was vermögen wir Entartete in diesen Zeiten der Verkehrtheit? Welch' niedriger Geist hält uns Verkümmerte am Boden gefesselt, so weit entfernt von jenem erhabenen Geiste, jener angeborenen Einsicht (der Alten)! Entweder umfängt uns noch dieselbe Dunkelheit wie unsere Väter und wir sind nach dem Willen der Götter statt uns zu erholen nur noch in schlimmere Lage gerathen, und unser Geist leidet in einer alternden Welt an einem unheilbarem Uebel, oder auch die menschlichen Körper standen in alten Zeiten ihrem Ursprung und ihrer natürlichen Vollkommenheit näher und vereinigten alle Schönheiten in sich, während in Folge der eingetretenen Laster diese Vollkommenheit zer Splittert wurde und die Körper in Jahrhunderten greisenhafter Entkräftung durch Unfälle so weit heruntergebracht worden sind, daß sie jetzt nicht mehr als dieselben erscheinen. So wird auch durch die Angaben Vieler bewiesen, daß die menschliche Statur allmählich abgenommen hat, denn profane und heilige Autoren berichten uns von dem Zeitalter der Heroen, Giganten und Cyclopen, und wenn darunter viel Fabelhaftes ist, so doch ohne Zweifel auch einiges Wahre.

Die Hauptursache, warum die Menschen unseres Zeitalters von denen des Alterthums verschieden sind, ist die Trägheit und der Mangel an körperlicher Bewegung; man ißt und trinkt, aber denkt nicht daran, den Körper zu üben. So bekommt man einen vorstehenden Bauch, dessen Last die eifrige Gefräßigkeit vermehrt, weichliche, entnervte Beine und Arme, die sich ihrer Trägheit

bewußt find. Im Alterthume dagegen übten ſich die Menſchen täglich auf's Energiſchſte in Paläſtren und Gymnaſien, häufig bis ſie in Schweiß geriethen und bis zur äußerſten Ermattung. Man ſehe in *Mercurialis de arte gymnastica*, wie verſchiedenartige, wie ſchwierige und anſtrengende Uebungen ſie betrieben. Dadurch wurden jene ſchlaffen Maſſen befeitigt, der Bauch eingezogen, indem der Fettaſatz in Fleiſch verwandelt wurde. Und alle Theile des menſchlichen Körpers, welche in Uebung und Bewegung ſind, wie Arme, Beine, Hals, Schultern, nehmen zu und wachſen, indem die Natur durch die Wärme Nahrungsſaft für ſie bereitet. So ſehen wir es an den Rücken der Getuler, den Armen der Gladiatoren, den Beinen der Tänzer und faſt dem ganzen Körper der Ruderer\*.

Wir ſehen aus dieſem Aufſatze einerſeits, wie klar Rubens die Stilunterſchiede zwiſchen Sculptur und Malerei erkannt hat, wie er deshalb darauf dringt, dieſelben feſtzuhalten und in die Malerei keinen plaſtiſchen Stil einzuführen, vor allem nicht farbigte Statuen ſtatt Menſchen zu malen. Er mag wohl bei dieſen Ausführungen Mantegna's gedacht haben, deſſen Gemälde in antik-plaſtiſchem Stile er ſeiner Zeit in Mantua ſtudirte. Der Vertreter des entſchieden maleriſchen Stils ſteht hier dem des antik-plaſtiſchen Stiles gegenüber. Auf der anderen Seite zeigt uns dieſer Aufſatz ſehr deutlich, wie Rubens das Studium der antiken Statuen, die Erfaffung der in ihnen dargeſtellten „ſchönen Natur“ für den Maler als ſo äußerst wichtig und werthvoll betrachtete und wie er für die antike Plaſtik und Kunſt überhaupt eine unbegrenzte Bewunderung beſaß. Er geht fogar darin zu weit und ſetzt die Kunſt der eigenen Zeit faſt zu ſehr herab gegenüber der Antike. Es iſt ſehr bemerkenswerth, daß Rubens in einer Zeit die, wie die Renaissance, im geiſtigen Zusammenhange mit der Antike zu ſtehen und eine ganz auf das Alterthum gegründete Bildung zu beſitzen glaubte, von den „Zeiten des Irrthums in denen wir leben“ redet. Eben ſo iſt es intereſſant, wie Rubens vom Abnehmen der Schönheit der menſchlichen Körper ſpricht und es aus dem Mangel gymnäſtiſcher Uebung erklärt. Die Richtigkeit dieſer Anſchauungen beſtätigt gerade auch ſein eigenes künſtleriſches Schaffen. Jene Ueppigkeit, Weichlichkeit, Aufgedunſenheit der Leiber, jene Folgen mangelnder Gymnaſtik, von denen Rubens redet, ſie ſind es, die dann und wann bei ſeinen Gemäl-

den unfern ästhetischen Sinn verletzen. Um so anerkennenswerther ist die freie, unbefangene Einsicht, mit der er über diese Dinge redet.

Wie von der Plastik, so hat Rubens auch von der Malerei der Alten eine sehr hohe — fast zu hohe — Idee. Dies beweist eine längere Stelle in seinem vom 1. Aug. 1637 datirten Briefe an Hadrianus Junius.<sup>1)</sup> Er dankt demselben für Ueberfendung seines Werkes *de pictura veterum*, preist den hohen Werth dieser Arbeit und wünscht, daß eine ähnliche über die italienische Malerei geschrieben würde, deren Werke man noch vor Augen habe. Das sei ein ungemeiner Vorzug, denn von jenen nur mit Worten beschriebenen Gemälden suche man sich vergebens eine richtige, genügende Vorstellung zu machen. Dann fährt er fort: „Wer von uns wird nicht, wenn er es versuchen wollte, ein berühmtes Werk des Apelles oder Timanthes, welches uns Plinius beschreibt, auf eine würdige Weise darzustellen, etwas Abgeschmacktes oder der erhabenen Größe der Alten Fremdes hervorbringen? Vielmehr, indem Jeder sich seinem Naturell überläßt, bringt er statt eines köstlichen, zugleich süßen und kräftigen Weines ein junges ungegohrenes Getränk zum Vorschein und beleidigt dadurch jene hohen Geister, welchen ich mit der höchsten Ehrfurcht nachstrebe; indem ich mich lieber begnüge, die Spuren ihres Wandels zu verehren, als daß es mir, wie ich offen bekenne, je einfielen, dieselben auch nur in der bloßen Vorstellung erreichen zu können“.

Aus dieser Stelle ergibt sich, daß Rubens die Malerei der Alten doch wohl überschätzt hat; er beurtheilte sie nach literarischer Ueberlieferung und nach Analogie der Plastik. Es ist kaum zweifelhaft, daß die antike Malerei nicht auf derselben Höhe stand wie die antike Plastik einerseits und die Malerei des 15. und 17. Jahrhunderts andererseits; mögen wir uns von der Malerei der griechischen Blüthezeit auch eine noch so hohe Idee machen, so konnte sie eben doch nicht die Ausbildung des specifisch malerischen Stils und der Technik besitzen, welche das 16. und 17. Jahrhundert, welche Rubens erreichte. Ein solches Unterschätzen eigenen Könnens gegenüber der Antike gereicht Rubens nur zur

---

<sup>1)</sup> Eingang und Schluß sind flämisch, das übrige lateinisch geschrieben. Er ist verschiedenen Ausgaben von Franc Junius' Buch (z. B. der von 1637 u. der von 1696) vorgedruckt. — Den Originaltext des ganzen Briefes giebt unsere Beilage II.



Ehre und zeigt wiederum seine unbegrenzte Verehrung für das Alterthum, seine Bescheidenheit und Objectivität.

Während Rubens, wie wir eben sahen, die höchste Bewunderung und das größte Verständniß für die Schöpfungen der antiken Kunst befaß, bildet sein eigenes Kunstschaffen im Stile vielfach einen großen Gegensatz zu dem der antiken Kunst. Als Architekt war Rubens ein entschiedener Vertreter des Barockstiles, wie sein eigenes Haus, die Jesuitenkirche in Antwerpen und die Triumphbögen für den Einzug des Cardinal-Infanten (1635) beweisen. Der Barockstil aber entnimmt zwar Formen und Motive aus der antiken Architektur, bildet aber andererseits durch die Richtung auf Reichthum und Ueberfülle, durch vieles Schwülfige und Ueberladene einen großen Gegensatz zu derselben. Bei Rubens dem Maler finden wir den Gegensatz insbesondere in der Formbildung, in den Gestalten, die von den antiken sehr verschieden sind, wie einem Jeden bei Betrachtung Rubens'scher Werke sofort einleuchtet. Darin liegt weder ein Widerspruch, noch ein Tadel, wie es dem alten Fiorillo erschien, der von Rubens sagte <sup>1)</sup>: „Seine Zeichnung . . . ist nicht gewählt, nicht correct oder ausgebildet durch das Studium der Antike . . . . Sei es nun wahr oder nicht, daß er über die Nachahmung der Antiken geschrieben habe, er führte wenigstens in der Wirklichkeit die Grundsätze nicht aus, die er in diesem Werke ausgesprochen hat; demnach halte ich es für unrichtig, daß er von der Antike Gebrauch gemacht habe“. Rubens hat von der Antike für sein künstlerisches Schaffen nur den Gebrauch gemacht, den er von ihr machen konnte und durfte. Zum großen Künstler gehört eine durchaus eigenartige Individualität, die seinen Schöpfungen ein eigenartiges geistiges Gepräge verleiht; diese Individualität darf um keinen Preis aufgegeben werden, nichts Fremdes, ihr organisch nicht Zugehöriges darf sich ihr aufdrängen. Die Schönheit ist auf verschiedenen Wegen zu erreichen, jede künstlerische Individualität muß sie auf dem ihr eigenen, zugänglichen Wege suchen. Ein Meister wie Rubens ist seinem so stark ausgeprägten Künstlernaturell gefolgt, er war sich bewußt, daß er „dem Gesetz, nach dem er angetreten“, zu folgen habe und daß er auf den

---

1) *Fiorillo*, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden. III, p. 18, 19.



Wegen, die es ihm vorzeichnete, auf seine Art das Höchste erreichen konnte. In diesem Sinne sagt auch *A. Michiels*: „*Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts.*“<sup>1)</sup> Die classische Formvollendung der Antike, die reinen edlen Gestalten, mit der vollendeten Schönheit der Linien waren feiner Künstlerindividualität nicht angemessen, sie lagen nicht auf seinem Wege; er wußte ihnen etwas Anderes zu verleihen: Kraft, blühende sinnliche Gefundheit, Energie, Lebensgefühl. In Rubens lebte der heimische Naturfönn, die ächt nationale, auf gefundem Realismus beruhende Auffassung, und so nahm er seine Gestalten aus der Welt, die ihn umgab, voller Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Er wurzelte in dem nationalen Volksthum, er konnte nur aus ihm heraus seine eigenartigen Gestalten schaffen, wenn auch seine flandrischen Modelle oft weit entfernt waren von jener edlen Körperfchönheit der Antike, die er in seinem oben besprochenen Aufsätze bewundert. Wie genau er seinen Modellen mitunter folgte, zeigen z. B. häufig die starken Hautfalten am Körper seiner weiblichen Gestalten oder deren Beine mit ihrer starken Einbiegung in der Kniegegend und der unschönen Bildung dieser Parthie.<sup>2)</sup> Das kraftvolle germanische Volksthum, das urwüchsig derbe flandrische Naturell, die naturstrotzende Zeit, der ungezügelte Kraftgeist der Barockperiode kam in dem Künstler Rubens in eminenter Weise zur Erscheinung; darin war seine Individualität begründet, gerade wie die seines großen Zeitgenossen Shakespeare. Dieser Kraftnatur entsprachen seine Gestalten. Ihre Stirn ist kühner gewölbt als bei den antiken Typen, die Augen größer, die Wangen sind voller und fleischiger, die Oberlippe ist etwas kühner geschwungen. Der Körper ist fleischig, kräftig im Bau, mit schwellenden Muskeln und oft mit

1) *Michiels, Rubens et l'école d'Anvers. Paris 1854. p. 125.*

2) Wir sehen bei Rubens' weiblichen Figuren häufig jene Deformirung des Knies und der Wade, insbesondere jene unschöne Einschnürung der letzteren, welche vom Tragen der Strumpfbänder unter dem Knie herrührt; dies war gewiß bei Rubens' Frau der Fall, die ihm meist als Modell diente, und Rubens gab diese Deformirung nur allzu naturgetreu wieder. (Darauf hat bereits Dr. S. Ruppricht in f. Anweif. f. d. weibl. Geschl. z. Pflege d. Schönl., Breslau 1839, S. 231, hingewiesen.)

Hautfalten verstehen; die Formen sind stärker gerundet, zeigen größere Ausladungen, ein Vorherrschen der Wellenlinien; Alles ist voll blühenden, gesund sinnlichen Lebens, voll Kraft und Energie. Das war sein eigenartiger, von ihm geschaffener, berechtigter Gestaltentypus, den er nicht aufgeben konnte, um das klassische Formideal an dessen Stelle zu setzen. Die Meister des Cinquecento, vor allem Raffael und seine Schüler, haben eben so wenig ihre Individualität, ihre Eigenart aufgegeben, aber diese war von Natur der antiken Form verwandt, ihr congenial; sie suchten das Schöne auf ähnlichem Wege, deshalb konnten sie die antiken Kunstwerke als direktes Vorbild benutzen, das ihrer Phantasie verwandte der Antike sich assimiliren und ihr Aehnliches und Verwandtes selber schaffen. „Konnten sie die richtigen Proportionen, den formenreichen und doch sprechenden Ausdruck der Köpfe, die schönen Linien, den ruhigen Fall der Gewänder, die reizende Rundung des Nackten in ihrer unmittelbaren Umgebung nicht finden, so griffen sie zur Antike und holten von dort die brauchbaren Motive“. <sup>1)</sup> Auch auf ein Anderes konnte Rubens nicht verzichten: auf den lebendigen, charakteristischen Ausdruck, insbesondere auf den des Pathos, der Leidenschaft; ein solcher Ausdruck schädigt aber immer die klassische Reinheit der Linien; wem diese das Erste ist, der muß den Ausdruck dämpfen, abschwächen, die Leidenschaft meiden: so finden wir es vor allem bei Marcanton, der seines Gleichen in der Reinheit der Formen nicht gefunden. <sup>2)</sup>

Dazu kommt noch ein weiteres Moment. Die Plastik muß die Schönheit in der einzelnen Gestalt und in ihren reinen Formen und Linien suchen; die Malerei kann dies zwar nie ausschließlich, aber bis zu einem gewissen Grade thun und nähert sich dadurch dem plastischen Stile; sie kann aber auch die Formbildung der Einzelgestalt zurücktreten lassen gegenüber den Mitteln des specifisch malerischen Stiles: Colorit, Licht und malerischer Gesamtwirkung. Den ersten Weg haben zum Theil die italienischen Renaissancemeister, vor allen Mantegna und Marc Anton, dann auch Raphael und seine Schule eingeschlagen, diesen aber Rubens. Das lag wieder in seiner künstlerischen Individualität, die gerade

1) Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn, 1867, S. 60.

2) Vergl. Springer, Raphael und Michelangelo, S. 308, 309.

jene specifisch malerischen Mittel beherrschte, wie keiner zuvor. Der Unterschied des antikisirenden plastischen Stiles bei Mantegna und Marc Anton von dem rein malerischen bei Rubens springt bei einer Vergleichung äußerst deutlich in die Augen; insbesondere instructiv ist in dieser Hinsicht jene von Rubens in freier Weise ausgeführte Copie eines Theils des „Triumphzuges des Cäsar“ von Mantegna, worauf wir später noch zurückkommen.

Bei Rubens' Gemälden können wir von keiner eigentlichen Umrißzeichnung reden, indem vielmehr die Form nur in und durch die Farbe existirt. Seine Auffassung ist eine wesentlich coloristische, und was Springer <sup>1)</sup> von Rembrandt sagt, „daß er durch sein Colorit ebenso idealistisch wirke, wie die großen Italiener durch ihren vollendeten Formeninn“, gilt auch von Rubens. <sup>2)</sup> Auch darin wurzelt er in seiner nationalen Kunst, denn die Niederländer waren seit den van Eycks große Coloristen; Rubens ist ihr größter. Er verstand es im höchsten Maße eine rechte malerische Gesamtwirkung zu erreichen. Nicht durch isolirte plastische Einzelheiten erzielt er das Schöne, sondern durch das Ineinandergreifen alles Einzelnen, durch den einheitlichen malerischen Gesamteindruck, in dem die Einzelgestalt sich auflöst. Mit diesen Mitteln, die ihm in so eminentem Maße zu Gebote standen, konnte er das Höchste erreichen und einen idealen Stil in seiner Weise schaffen; er brauchte nicht der seinem Naturell nicht gegebenen Formvollendung der Antike und der italienischen Renaissance nachzustreben. Auf eigene Weise schuf er Werke von andersartiger, aber der Antike und Renaissance oft durchaus ebenbürtiger Schönheit. Daß er da, wo es nicht galt, den specifisch malerischen Stil auszuprägen, einer plastischen Formenbildung sich mehr anzunähern vermochte, beweisen einige Compositionen, welche er als Vorlagen zu plastischen Arbeiten, zu Reliefs ausführte, die in dieser Hinsicht sehr interessant sind und auf die wir später zurückkommen.

Daß auch hinsichtlich der Composition Rubens' Individualität zu Differenzen mit der Antike führte, dürfte nach dem Gesagten klar sein. Seiner Kraftnatur war die Geschlossenheit, edle

---

1) Bilder aus der modernen Kunstgeschichte.

2) Es gilt eigentlich mehr von Rubens, als von Rembrandt, welcher letzterer vor allem durch das Licht idealistisch wirkt.

Einfachheit, gemäßigte, filvolle Compositionsweise der antiken Kunst wenig angemessen; ihm paßte mehr die Entfaltung lebendigster Mannigfaltigkeit, Reichthum, Massenwirkung, originelle, kühne Motive, mit einem Worte, er neigte etwas zu jenem Componiren im Fortissimo, das Burckhardt den Architekten der Barockzeit vorwirft. Auf der andern Seite war Rubens ein eminenter Meister der ächt malerischen Composition, in welcher nicht, wie in der Compositionsweise der Antike und der italienischen Renaissance der architektonische Rhythmus der Linien, sondern der Rhythmus räumlicher Massen herrscht.

So sehen wir also, daß ein bedeutender Gegensatz zwischen Rubens'scher und antiker Formbildung und Composition begründet ist, aber man darf ihn doch nicht allzu schroff hinstellen, nicht verkennen, daß ein Einfluß der antiken Kunst auf Rubens' Kunst und eine Uebereinstimmung beider in gewissen Punkten zu erkennen ist.

Rubens hat sowohl während seines italienischen Aufenthalts als in späterer Zeit Zeichnungen nach Antiken gemacht. Wir erinnern an früher Erwähntes, an das römische Studienbuch, „*livre des passions*“ (siehe oben S. 14), an die Zeichnungen für das Werk seines Bruders (siehe oben S. 13), an die Zeichnungen für sein Werk über antike Gemmen (siehe oben S. 24). Unter seinen Zeichenbüchern war eines, das einunddreißig, nach griechischen und römischen Münzen, Cameen u. s. w. gezeichnete Köpfe enthielt; es ist von G. van der Gucht gestochen (Sch. 236. 66). Auf einem anonymen Stiche (Sch. 223. 24) sind sodann, auf einem Blatte vereint, sechzehn von Rubens gezeichnete Münzen Julius Caesars wiedergegeben. Besonders interessant sind seine zahlreichen Zeichnungen, die er von antiken Büsten anfertigte und welche zeigen, wie er sich im gegebenen Falle dem antiken plastischen Stil recht gut anzupassen vermochte. Eine Serie von 12 solcher Zeichnungen haben L. Vorstermann, P. Pontius, H. Witdoec und B. à Bolswert im Jahre 1631 in vortrefflicher Weise gestochen (Sch. 223. 25). Es sind folgende Büsten: Sophocles, Socrates, Hippocrates, Scipio, Nero (von Pontius), Democrit, Plato, M. Brutus, Seneca (Vorstermann), Demosthenes, Cicero (Witdoec), J. Caesar (Bolswert). Zu bemerken ist, daß die Benennung der Büsten, wie sie sich auf den Stichen finden, mehrfach eine irrige ist. — Eine zweite Serie, enthaltend die Büsten von Homer,

Pythagoras, Socrates, Plato, Hippocrates, Galen, Demosthenes, Demokrit, Heraklit, Cicero, Horaz, Seneca, wurden in schwarzer Manier von J. Faber sen. gestochen (Sch. 224. 26). — Dazu kommen noch eine Reihe einzelner Blätter, die nach Zeichnungen antiker Büsten von Rubens gestochen sind; es sind folgende: Plato, halbe Figur, in einer Nische, gest. v. L. Vorstermann (Sch. 138. 23), Socrates, in einer Nische, gest. v. einem Anonymus (Sch. 138. 24), derselbe, nach links sehend, gest. v. J. H. Lips (Sch. 138. 25), Hippokrates, gest. v. G. van der Gucht (Sch. 138. 26), Seneca, *en face*, in einer Nische, gest. v. Luc. Vorstermann (Sch. 140. 42), Cicero, gest. v. J. J. Cathelin 1762, von Flipart und einem Anonymus (Sch. 141. 43, 44, 44 bis). Außerdem existirt noch in einem einzigen im *British Museum* befindlichen Exemplare eine Radirung, welche die Büste von L. Aennaeus Seneca, die im Besitze von Rubens war, in einer Nische darstellt; sie ist von Rubens, — und zwar sehr wahrscheinlich von ihm selbst auf Kupfer — gezeichnet worden und in dieser Hinsicht ein merkwürdiges Blatt.<sup>1)</sup>

Sehr interessant sind schließlich zwei Tafeln, welche für die bei Moretus erschienene zweite Ausgabe von Seneca's Werken von Rubens gezeichnet und von Cornel. Galle 1614 gestochen wurden.<sup>2)</sup> Wir sehen auf der einen (Sch. 140. 41) wieder die eben erwähnte Büste des Seneca in anderer Weise gezeichnet, und zwar hat sich Rubens genau an das Original gehalten, auf dessen Besitz er stolz war. Auf der anderen (Sch. 140. 40) ist Seneca dargestellt, der mit den Füßen in einem Badegefäße steht (nämlich nachdem er sich die Adern geöffnet); diese Figur ist eine genaue Reproduction der in der Vigna Borghefe gefundenen antiken Statue (jetzt im Louvre), die früher für Seneca gehalten wurde, jetzt besser unter dem Namen des afrikanischen Fischers bekannt ist. Rubens sah diese Statue in Rom beim Cardinal Borghefe und zeichnete dieselbe.\*

Von allen diesen Zeichnungen von Rubens ist nichts erhalten, wir besitzen nur die Stiche. Andere Zeichnungen nach der Antike, als die ebenen besprochenen, sind von Rubens nicht bekannt;

1) Vergl. *Hyman, la gravure dans l'école de Rubens*, p. 81, ebenda eine schöne Reproduction dieses Unicus.

2) Sie finden sich auch in dem Album „*Titres et portraits gravés d'après P. P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne*“. Vergl. *Hyman* a. a. O., p. 29.



manche mögen noch vorhanden gewesen sein, von denen wir, weil sie nicht gestochen wurden, nichts wissen, insbesondere Studien aus Rom. Jedenfalls aber ist es doch klar, daß Rubens bei weitem nicht so viele Antiken gezeichnet hat, als die Schüler Raffaels; auch ist zu bemerken, daß bei manchen der Zeichnungen das archäologische Interesse im Vordergrund stand. Immerhin hat er aber doch eben eine Reihe antiker Kunstwerke gezeichnet, was auf seine künstlerischen Beziehungen zur Antike von Einfluß war.

Durch den Einfluß der antiken Kunst und der ihr nachstrebenden italienischen wurde Rubens' Compositionsweise ruhiger und stilvoller, die Zeichnung gehaltener und strenger, die Gestalten edler, die Formen reiner und ebenmäßiger, weniger üppig und ausladend, kurz, Rubens' Naturell wurde gemildert, die Neigung zum Kraftstrotzenden gezügelt. Diese Einwirkung zeigt sich aber in seinen Werken in äußerst verschiedenen Grade, und dies ist sehr zu beachten; wir haben Bilder, in denen sie sehr deutlich ist, andere, in denen man wenig und wieder andere, in denen man nichts mehr davon spürt. Dies hängt hauptsächlich von der Entstehungszeit und den Stoffen ab. Es ist natürlich, daß der Einfluß der Antike sich am meisten in der Zeit seines italienischen Aufenthaltes und in den darauf folgenden Jahren geltend machte, daß er aber im Laufe der Zeit in der nordischen Heimath abnahm. Seit den zwanziger Jahren ungefähr tritt bei ihm die Neigung hervor, dem derben Kraftgeist zu viel die Zügel schießen zu lassen, und da entstehen denn oft sehr üppige, derbe, selbst triviale Formen und Gestalten. Ebenso ist klar, daß gerade die Behandlung antiker Stoffe dem Einfluß antiker Kunst besonders günstig war; so finden wir auf einigen seiner mythologischen Bilder, z. B. „Neptun und Amphitrite“ (Berlin), „drei Grazien“ (Florenz), „Diana, von der Jagd heimkehrend“ (Dresden), „Venus, die Amoren säugend“ (Potsdam, Stich von Galle), bei den beiden Reliefentwürfen „Geburt der Venus“, ebenso bei seinen Darstellungen aus der römischen Geschichte Formen und Typen, die sehr an die antiken erinnern, wenn sie auch natürlich in Rubens'cher Umschreibung auftreten; andere mythologische Darstellungen entfernen sich wieder mehr von der Antike und viele stehen ganz im Gegensatz zu ihr. Wie gesagt, die Grade der Annäherung an die Antike sind sehr verschieden.

Dabei ist noch zweierlei zu berücksichtigen. Erstlich darf man nicht vergessen, daß Rubens, in der letzten Zeit seines Lebens mit Arbeiten überhäuft, oft nicht mehr Zeit und Luft hatte, Alles sorgfältig auszuführen und dabei insbesondere die Durchbildung der Formen vernachlässigte, oder daß Vieles der inferioren Arbeit der Schüler überlassen blieb. Endlich ist nicht zu verkennen, daß Rubens manche seiner Compositionen in humoristischer, komischer Auffassung geschaffen hat, wobei also das Derbe, Plumpe, Groteske erheiternd wirken soll, so z. B. in dem Bilde „Clölia mit ihren Gefährtinnen“ (Dresden), so, wie mir scheint, in der „Geburt der Venus“ (Potsdam, Stich von Soutman), so natürlich vor allem in seinen Bacchanalen und Bauernscenen. Hier ließ er oft übermüthig genialer Laune die Zügel schießen. War dies die eine Seite seines Wesens, so war aber die andere wiederum auf das Schöne und Ideale gerichtet, und zu dieser Richtung wurde er durch das Vorbild der Antike stets von Neuem angepornt. Das ist der allgemeinste Einfluß der antiken Kunst auf Rubens' Schaffen: sie befruchtete und füllte seine Phantasie mit Schönheit und diese kam in seinen Werken in anderer, in seiner Weise wieder zur Erscheinung. Einen weniger günstigen Einfluß auf seine Gestaltenbildung dürfte die specifisch römische Kunst gehabt haben, indem sie seiner Neigung zum kräftig Derben, Unteretzten entgegenkam. Jenes Schreiten mit gebogenen Knien z. B., das wir bei manchen seiner Heroengestalten finden und das uns plump und schwerfällig erscheint, ist wohl aus der römischen Plastik herzuleiten, wo es schon bei den Reliefs der Trajanssäule vorkommt.

Wie Rubens hinsichtlich der Formen, der körperlichen Gestalt die Grenzen des Schönen, welche die antike Kunst, insbesondere in ihrer Blüthezeit, stets strenge innehielt, vielfach überschritt, so that er dies auch hinsichtlich der Vorgänge und Handlungen, die er darstellte: in einer Reihe von Fällen gehören diese durchaus dem Gebiet des Gemein-Häßlichen, Brutalen, Rohen, oder andererseits dem des Furchtbaren, Gräßlichen, selbst Scheußlichen an. Vorgänge ersterer Art finden wir auf seinen Darstellungen von Bacchanalen, die wir unten eingehend zu betrachten haben, oder den Scenen aus dem Bauern- und Soldatenleben, unter denen ich vor allem an die „Bauernkirchweil“ im Louvre erinnere, auf der wir ein colossales rohes und brutales Treiben und Ausbrüche übermenschlicher sinnlicher Wuth er-

blicken. Hier kommt so recht das urwüchsig derbe Naturell des flämischen Meisters zum Vorschein.

Noch entschiedener ist das Gebiet des Furchtbaren und Gräßlichen vertreten; so zunächst in zwei seiner mythologischen Darstellungen, auf die wir unten näher einzugehen haben, nämlich dem „Saturn, der seine Kinder frißt“ und dem „Gastmahl des Tereus“; die gräßlichen Vorgänge sind hier so schonungslos realistisch behandelt, daß beide Gemälde im schroffsten Gegenfatze zur antiken Kunst stehen, welche so etwas nur in der Dichtung, aber niemals in der bildenden Kunst vorführte. Vor allem tritt aber sodann diese Richtung in einer Reihe von Darstellungen religiösen, biblischen Inhaltes hervor, und hier wandelt Rubens ähnliche Wege wie so viele Meister der kirchlichen Kunst Italiens und Spaniens. Um nur wenige Beispiele anzuführen, gedenke ich des „Jüngsten Gerichtes“ in der Münchener Pinakothek, wo Angst, Qual, Verzweiflung und bestialische Raserei in stets neuen Formen und mit furchtbarer Wahrheit zu schauen sind; dann der „Wunder der Heiligen Ignatius und Xaverius“ aus der Jesuitenkirche in Antwerpen, jetzt im Belvedere in Wien, wo die Befessenen in Wuth schäumen und in furchtbaren Qualen sich wälzen; weiter des „Martyriums des heil. Lievin“ im Brüsseler Museum, wo u. a. ein Hund gierig nach der dem Bischof ausgerissenen Zunge schnappt; endlich des „Bethlehemitischen Kindermordes“ in der Münchener Pinakothek, wo sich die thierische Grausamkeit der Henkersknechte und die wahnsinnige Wuth der Verzweiflung der Mütter aus dem Volke gegenüber stehen.

In solchen Darstellungen erscheint Rubens gänzlich abgewandt von dem hehren Vorbilde antiker Kunst, als Sohn einer Zeit, die an Blutvergießen, Metzeleien und Greuel aller Art gewöhnt war, und deren Nerven dem Furchtbaren und Gräßlichen wohl gewachsen waren. Immerhin zeigt sich auch noch bei derartigen Darstellungen wenigstens in der gefunden Auffassungsweise, welche dem graffen Fanatismus und dem widrigen Raffinement vieler kirchlichen Maler der Italiener und Spanier gegenüber steht, der classisch gebildete, im antiken Geiste geschulte Künstler.

Wenn Rubens' Schönheitsideal, seine Formgebung, seine Compositionsweise und zum Theil auch seine Auffassungsart mehr oder weniger einen Gegenfatze zur Antike bilden, der in ihm von Hause aus angelegt ist und nur in einzelnen Fällen bis zu gewissem

Grade aufgehoben erscheint, so finden wir andererseits in seiner Kunstweise auch einige Momente, in denen er der Antike verwandt erscheint. So weiß Rubens vor allem seinen Gestalten jene ästhetische Freiheit der Haltung zu geben, welche alles Steife, Eckige ausschließt, jene Ungezwungenheit und natürliche Leichtigkeit des Auftretens und sich Gebens, die wir bei den antiken Gestalten bewundern. „Anders gebildet als die Gestalten der klassischen Welt, theilen sie doch die harmonische Sicherheit der Existenz, den unwillkürlichen Gebrauch der Glieder mit diesen.“<sup>1)</sup> Wie die antike Kunst liebt Rubens sodann die Darstellung der unverhüllten Schönheit des nackten Menschenleibes, und ihm vor allen germanischen Künstlern zuerst war die volle Fähigkeit der künstlerischen Wiedergabe des Nackten verliehen. Er zeigte eine congeniale Verwandtschaft mit der Antike in der Unbefangenheit, Freiheit und Naivität, mit der er die nackten Gestalten auffaßt, in der holden Unschuld sinnlichen Daseins, die an das antike Empfinden erinnert. Und endlich tritt uns in seinen Schöpfungen jene Einigkeit in sich selbst, jene reine Harmonie von Gehalt und Erscheinung, jene volle Gesundheit und vor allem jene Klarheit und Heiterkeit entgegen, die wir bei den griechischen Werken bewundern. „Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung, das ist es, was uns entzückt.“ Damit charakterisirte Goethe die griechische Kunst, und das gilt auch von Rubens. Dies alles hat natürlich nicht erst der Einfluß der Antike in Rubens erzeugt, das war in seinem Wesen tiefinnerlich von Natur angelegt; aber der Verkehr mit der Antike und den großen Italienern konnte es nur noch weiter entwickeln und festigen.

Dem ganzen Verhältnisse von Rubens zur antiken Kunst entspricht es, daß wir eine direkte Benutzung bestimmter einzelner Kunstwerke für seine Gemälde und Zeichnungen in viel beschränkterem Maße finden als bei Raffael und seinen Schülern. Während diese, wie neuerdings mehrfach nachgewiesen wurde,<sup>2)</sup>

---

1) Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederl. u. deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1878. S. 65.

2) Vergl. Springer, Raffael u. Michelangelo, Leipzig 1878, S. 311, 316 u. 317, 319, 324 u. a. — Deselben Bilder aus der neuen Kunstgeschichte. S. 33, 34. — Pulszky, Beiträge zu Raffaels Studium der Antike, Leipzig 1877. — H. Thode, Die Antiken in den Stichen Marc Antons, Leipzig 1881.



in einer ganzen Reihe ihrer Werke Gestalten und Motive antiker Künstlerwerke in umfassender Weise benutzten und nachbildeten, ist dies bei Rubens nur bei wenigen Compositionen und zwar nur bei Darstellungen aus der Antike der Fall, und auch hier tritt diese Benutzung zumeist nur als eine freie Anlehnung oder eine bloße Reminiscenz an antike Werke auf. Rubens standen in seiner nordischen Heimath die Antiken nicht zu Gebote wie Raffaels Kreis. Auszunehmen sind allerdings die geschnittenen Steine, deren er selbst ja viele besaß; und da er eine große Vorliebe für diese hatte, so ist anzunehmen, daß sie auch auf einzelne seiner Compositionen von Einfluß waren. In anderen Fällen war er auf die Erinnerung an antike Sculpturen, die er in Italien gesehen hatte, beschränkt. Im Einzelnen läßt sich, bis jetzt wenigstens, nur wenig Bestimmtes hier nachweisen.<sup>1)</sup> Das einzige mir bekannte Beispiel einer directen Nachbildung eines antiken Kunstwerkes ist das Gemälde „Seneca's Tod“ in der Münchener Pinakothek, auf welchem die Figur des Seneca wesentlich übereinstimmt mit der von Rubens nach der Statue aus der Vigna Borgheze gemachten Zeichnung, die wir oben erwähnten. In den Darstellungen aus der römischen Geschichte, insbesondere in den Cyclen des Decius Mus und Constantins d. Gr. hat Rubens unverkennbar Gestalten und Motive römischer Sculpturen eingeführt und in freier Weise benützt; besonders ist hier an die Reliefs der Trajanssäule und des Constantinsbogen zu denken; eine specielle Untersuchung und Vergleichung dürfte hier noch bestimmte Bezüge auffinden. Aus zwei antiken Basreliefs in Rom hat Rubens einige Motive für seine Darstellungen des Parisurtheils entnommen, worauf wir später näher eingehen. Der Apollo auf den beiden Bildern des Medici-Cyclus (Louvre), der „Erziehung der Maria von Medici“ und der „Regentschaft der Königin“, erinnert an den Apollo von Belvedere, die Antiope in dem Gemälde „Jupiter und Io“ (Brüssel), in ihrer Stellung an die Venus accroupie. Reminiscenzen an antike Sculpturen oder Gemmen lassen sich noch bei mehreren mythologischen Darstellungen erkennen, z. B. bei „Diana von der Jagd heimkehrend“, den „drei Grazien“, „Perseus und

1) Die Publikation der noch existirenden Stücke von Rubens' Sammlung geschnittener Steine durch die Antwerpener Rubens-Commission, die in Aussicht steht, dürfte für dergleichen Nachweise förderlich sein.



Andromeda“, der „Kalydonischen Eberjagd“, „Venus die Amoren fäugend“ u. a. Bestimmte Beziehungen sind aber hier nicht nachgewiesen, überhaupt auch wohl gar nicht nachweisbar; es sind eben allgemeine Reminiscenzen. Zwischen solchen und jenen freien malerischen Umschreibungen antiker Sculpturwerke, wie Raffaels Parisurtheil<sup>1)</sup> oder die große Anzahl unter den Stichen Marc Antons und seiner Schule<sup>2)</sup>, ist ein bedeutender Unterschied.

Für einzelne Gewandmotive, Trachten, Waffen, Geräte in feinen mythologischen und antikegeschichtlichen Compositionen hat er auch wohl antike Vorbilder benützt, aber nirgends hat er auf solche antikisirende Details Gewicht gelegt. Darin stellte er sich ganz anders zur Antike als die Schüler Raffaels, von denen Vasari u. a. sagt:<sup>3)</sup> „Keine Vase oder Statue, keine Relieftafel, ob ganz oder zerbrochen, gab es, die sie nicht gezeichnet und die sie nicht in ihren Werken verwerthet hätten.“

Weit mehr als in der Form (im w. Sinne) feines künstlerischen Schaffens gibt sich die innige Beziehung Rubens' zur Antike in dem Inhalte, dem Stoffe seiner Darstellungen kund: Der Ideenkreis des antiken Mythos und der antiken Geschichte spielt in ihnen eine große Rolle. Man kann sagen, daß er in der Vielseitigkeit, die er auf diesem Gebiete zeigt, in der Zahl der Darstellungen aus der Mythologie von keinem anderen Meister, in der künstlerischen Qualität derselben von nur wenigen erreicht wird. Unter den germanischen Künstlern steht er darin ganz einzig da.

Seine frühzeitige Beschäftigung mit antiker Mythologie in einer Zeit, die große Vorliebe dafür hatte, die mächtigen Eindrücke Italiens, wo er mythologische und antikegeschichtliche Darstellungen auf antiken Denkmälern und Gemälden in großer Menge sah, seine antiquarischen Studien, seine Sammlungen, die umfassende Lectüre alter Autoren, kurz, seine classische Bildung, in der ihm kaum ein zweiter Künstler gleich kommt: das alles mußte seine künstlerische Phantasie mit mythologischen und antikegeschichtlichen Gestalten und Scenen erfüllen, die in einer Menge herrlicher Werke ihre malerische Verwirklichung fanden.

---

1) Vergl. Springer, Raff. u. M., S. 310.

2) H. Thode, a. a. O.

3) Vasari, IX, *Polidoro di Caravaggio e Maturin fiorentino* (Ed. Lemonnier, p. 57).

Rubens war ein Univerfalgenie, das alles Darstellbare in den Kreis seiner Kunst zog und in allen Gattungen der Malerei Vollendetes schuf, aber die Darstellung antiker, vor allem mythologischer Stoffe entsprach ganz besonders seiner ganzen künstlerischen Individualität, ihren Anlagen und Neigungen. Hier konnte er den Menschen in Schönheit und Kraftfülle, den Menschen von Fleisch und Blut mit allen Bedürfnissen und Trieben deselben darstellen, hier frische Sinnlichkeit, volle Natürlichkeit und Gesundheit, Leben und Leidenschaft, Kraft und Freiheit zum Ausdruck bringen, hier seiner Vorliebe für das Dramatische, Bewegte, noch mehr der für das Nackte Genüge thun und seine Meisterschaft in der Behandlung des letzteren zeigen. Hier kam zur vollen Geltung die eminente, sinnlich bildende Kraft seiner Phantasie, durch die er die Göttergestalten nicht als abstrakte Schemen, als allegorische Typen, sondern als lebensvolle Individuen in sinnlich-concreter Anschaulichkeit darzustellen vermochte.

Rubens war seinem ganzen künstlerischen und auch menschlichen Charakter nach offenbar mehr ein Maler heidnischer als christlich-religiöser Stoffe. In seinen Darstellungen der letzteren finden wir nicht jene Innerlichkeit der religiösen Auffassung, jene demüthige Sammlung, Anbetung, Glaubensinnigkeit wie bei den alten flämischen Meistern, am allerwenigsten Abgestorbenheit gegen die Welt, Abschwörung derselben, Ascese, Verzückung in's Ueberirdische und Immaterielle des Katholicismus. Vielmehr zeigt sich in diesen Darstellungen religiöser Stoffe eine heidnische Behandlung. Rubens stellt auch hier vor allem menschliche Schönheit und Kraft, herzergreifende Zustände, erhabene Gefühle, große Thaten dar. Christus ist entweder ein Kind voll Schönheit oder ein vollkräftiger Mann, Zug für Zug dem heidnischen Jupiter gleichend; Maria ist Tochter oder Mutter im rein menschlichen Sinne. Wenn trotzdem Rubens für die künstlerische Darstellung und Verherrlichung des katholischen Ideenkreises dieselbe Vorliebe hatte wie für die des heidnisch-classischen, so war er darin ein Sohn seiner Zeit und seines Landes, in welchem, wie wir bereits in der Einleitung sagten, die ſchrankenlose Uebermacht der katholischen Kirche neben dem Cultus des griechisch-römischen Heidenthums bestand. Daß Rubens gerade seine beste Kraft den christlich-religiösen Darstellungen gewidmet hat, daß diese die bei weitem größte Zahl seiner Werke ausmachen und unter ihnen sich seine

großartigsten Schöpfungen finden, ist daraus zu erklären, daß der Boden für diese damals ein ungemein günstiger war. Belgien war zu Rubens' Zeit das gelobte Land für die katholisch-kirchliche Malerei; hier gab es Arbeit in Menge. Seit dem Regierungsantritt des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin Isabella (1598) entfaltete der Katholicismus in Belgien allen Prunk und alle Pracht, vor allem auch durch die Kunst. Das Land war sehr verarmt, die Geistlichkeit aber reich. Allerwärts wurde das Land mit geistlichen Festungen besetzt: Klöster erhoben sich zu Dutzenden, Kirchen wurden mehr als 300 während Alberts Regierung erbaut. Es galt diese neuen Klöster und Kirchen mit Bildern zu schmücken, ebenso die im Bildersturme zerstörten Bilder durch andere zu ersetzen. „Albert und Isabella hatten den Paroxismus der katholischen Restauration durch die Künfte.“<sup>1)</sup> Bürgerinnungen und Privaten folgten diesem Beispiel — die Nachfrage nach großen religiösen Gemälden war groß und Rubens hatte stets eine Menge Bestellungen auf solche. Für diese brauchte er seine beste Kraft und Zeit, und erst in zweiter Linie kamen die mythologischen Darstellungen. Nächst den religiösen Darstellungen nehmen sie aber qualitativ und quantitativ die erste Stelle ein. Ihre Zahl beträgt ca. 280 und es sind unter ihnen eine Reihe der herrlichsten Schöpfungen unseres Meisters, wie z. B. die Amazonenschlacht und das Venusfest (Wien). Noch mehr gilt dies, wenn wir auch die mythologisch-allegorischen Schöpfungen hierzu rechnen, darunter den Medici-Cyclus.

In den Darstellungen mythologischer und antik-geschichtlicher Stoffe treten der Einfluß und die Beziehungen zu der antiken Literatur bei Rubens deutlich hervor, in einem Maße, wie bei keinem der Renaissancekünstler. Zwar da, wo es sich darum handelte, einfach die Gestalten der Götter oder ihr Leben und Treiben vorzuführen (z. B. Diana auf der Jagd, Bacchanalien), oder andererseits mythologische Stoffe darzustellen, die bereits zum Gemeingut geworden, dem allgemeinen mythologischen Ideenkreis angehörten, auch keinerlei specielle, charakteristische Züge besitzen: in diesen Fällen — und es ist allerdings die größere Hälfte — sind Rubens' Werke natürlich nicht auf bestimmte Stellen classischer Autoren zurückzuführen. Bei allen übrigen mythologischen so wie bei den

1) Lemcke, Rubens (in Dohme's „Kunst u. Künstler“).

historischen Darstellungen von Rubens dürfen wir annehmen, daß bestimmte classische Autoren die Quellen waren, aus denen er für dieselben schöpfte. Es ist bei Rubens nach dem, was wir von seinen philologischen Kenntnissen wissen, außer Zweifel, daß er direct aus den classischen Autoren, aus römischen und griechischen (in lateinischer Uebersetzung) geschöpft hat, während wir bei den italienischen Renaissancemeistern im Allgemeinen annehmen müssen, daß ihnen classische Literaturstellen, wenn sie solche überhaupt benutzten, durch zeitgenössische Literatur oder durch gelehrte Freunde vermittelt wurden.<sup>1)</sup> Bei Rubens ist es deßhalb von besonderem Interesse, den Quellen nachzugehen, die er benutzte, und wir werden dies bei den Betrachtungen der einzelnen Darstellungen versuchen. Für die mythologischen Darstellungen werden da weitaus am meisten in Betracht kommen Ovid's Metamorphosen, welche damals so allgemein von Malern benutzt wurden, daß van Mander in seiner Ausgabe derselben sagt, man habe sie bei ihnen allgemein die Malerbibel genannt. Nächst diesen kommen Ovids andere Schriften, Homer, Virgil; für einzelne Fälle Apollodor, Philostratus, Scholiaften, wie z. B. Tzetzes zu Lykophron, Servius zu Virgil, die Mythographen Hygin und Fulgentius u. a. Die Quellen für die historischen Darstellungen waren vor allem Livius, dann Herodot, Plutarch, Valerius Maximus, Plinius u. a. In manchen Fällen werden sich bestimmte Quellen nicht oder nicht sicher nachweisen lassen, in anderen Fällen werden wir die Schilderungen classischer Autoren in einzelnen Zügen in Rubens' Darstellungen auf's Genaueste wiedererkennen. Nirgends bemerken wir dabei das Streben, möglichst unbekannte und abgelegene Stoffe zu bringen, die er bei seiner Literaturkenntniß leicht hätte finden können; er wollte aber eben so wenig mit dieser wie mit seinen antiquarischen Kenntnissen prunken.

1) Es ist z. B. anzunehmen, daß Raffael der lateinischen Sprache nicht mächtig war.







ZWEITE ABTHEILUNG.

RUBENS' DARSTELLUNGEN  
AUS DER ANTIKE.

---





## I. KAPITEL.

### Die Entstehungsgeschichte der Darstellungen aus der Antike.

**W**ährend der ganzen Dauer seiner Künstlerlaufbahn hat Rubens mythologische und antikegeschichtliche Stoffe behandelt: unter seinen frühesten Werken finden sich schon einige mythologische Darstellungen, und zwei mythologische und zwei antikegeschichtliche Gemälde waren es, an denen er noch in den letzten Monaten seines Lebens arbeitete, bis ihm der Tod den Pinsel aus der Hand nahm. Ueber Zeit und Umstände der Entstehung der Mehrzahl seiner mythologischen und antikegeschichtlichen Darstellungen fehlen uns die Daten. Sie wurden eben zum meist für Privatpersonen ausgeführt, wobei dann keine Aufzeichnungen über sie gemacht wurden, wie es bei den für Kirchen, Klöstern, Innungen u. s. w. bestimmten religiösen Gemälden der Fall war. Ueber eine Anzahl derselben sind uns Nachrichten erhalten, besonders ausführliche über die für König Philipp IV. von Spanien bestimmten Gemälde, sowie über den Medici-Cyclus.

Mehrere Darstellungen aus der Antike, und zwar überhaupt seine ersten, hat Rubens in der Zeit seines italienischen Aufenthaltes, etwa in den Jahren 1602 bis 1608 geschaffen. Die beiden frühesten derselben dürften „Heraklit“ und „Demokrit“ sein, die er im Juni 1603 in Madrid für den Herzog von Lerma malte.

Das früheste seiner mythologischen Bilder, von denen wir Kunde haben, ist ein „Aktäon,“ der nach Angabe des Geschichtsschreibers Scarpone aus Ferrara vom Herzog von Mantua durch Rubens selbst an Herzog Alfons von Ferrara gesandt wurde.<sup>1)</sup> In Mantua malte er ferner seinen „trunkenen Herkules“ (jetzt in Dresden, No. 827); nach Angabe des Katalogs stammt das Bild aus der herzoglichen Sammlung in Mantua, ist auch in der frühesten Manier des Künstlers gemalt. Ebenso copirte er dort einen Theil von Mantegna's „Triumphzug Cäsars“ in freier Weise, wahrscheinlich auch (im J. 1605) die „Schule Amors“ von Correggio als eines der beiden vom Herzog an Kaiser Rudolf II. nach Prag gesandten Bilder.<sup>2)</sup>

In Rom malte Rubens für den Palaß der Prinzessin Scalomare „Archelaus und Proteus“ und „Vertumnus und Pomona,“<sup>3)</sup> in Florenz für den Großherzog drei mythologische Bilder: „Bacchus mit Nymphen und Satyrn“, „Hercules zwischen Tugend und Laster“ und die „Drei Grazien“ in Grisaille, von denen nur noch letztere in den Uffizien vorhanden sind.<sup>4)</sup> Unzweifelhaft noch in Italien gemalt und wohl am Ende seines Aufenthaltes ist ein Bild, das den Uebergang seiner ersten Manier zur folgenden zeigt, „Hercules und Dejanira“ im Palazzo Adorno in Genua.<sup>5)</sup> In die erste Zeit des Malers gehören auch die prächtigen „Zwei trinkenden Satyrn“ (München).

Nach seiner Rückkehr in die Heimath (1608) war Rubens zunächst durch vier große religiöse Gemälde, die zu seinen herrlichsten Meisterwerken gehören, vollauf in Anspruch genommen: Die „Anbetung der drei Könige“, den „Heiligen Ildefonso“, die „Kreuzaufrichtung“ und die „Kreuzabnahme“, welche letztere im Jahre 1612 vollendet wurde. Doch haben wir wenigstens von einem Bilde Kunde, das in jener Zeit und zwar vor dem Mai d. J. 1611 entstand: „Juno und Argus,“ ein Capitalstück, wie es Smith nennt. Der *terminus ante quem* ergibt sich aus einem

1) M. Rooses, Rubens mythol. Darst. S. A. S. 4.

2) v. Tschudi, in der Ztschr. „Graphische Künste“, Jahrg. II, S. 9.

3) *Michiels, Rubens et l'école d'Anvers*, p. 93. — Statt ersteren gibt *Smith, Catalogue raisonné* p. 151 an: „Meergottheiten bei der Mahlzeit“.

4) Waagen, Kl. Schr. S. 250 giebt an, es seien die frühesten mythologischen Bilder von Rubens, von denen wir Kunde hätten, jedoch ist wohl „Aktäon“ älter.

5) M. Rooses, Rubens' mythol. Darst. S. 4.

Briefe an den Kupferstecher S. de Bie vom 11. Mai 1611, in dem Rubens erwähnt, daß er Gelegenheit habe, das Bild gut zu verkaufen.<sup>1)</sup>

Aus dem Jahre 1614 wird „Jupiter und Antiope“ (Allard, Brüssel) erwähnt. Vier mythologische Darstellungen finden sich in der Liste der Gemälde, die er am 3. November 1618 Sir Dudley Carleton anbot (vgl. oben S. 18), nämlich: „Prometheus am Kaukasus gefesselt“, „Leoparden, Satyrn und Nymphen“, „Leda mit Schwan und Cupido“, „Achilles in Weiberkleidern“ („von meinem besten Schüler und das Ganze von mir retouchirt“, jetzt im *Museo del Prado*, Madrid, Nr. 1582).<sup>2)</sup> Diese Bilder sind also vor Ende 1618 entstanden.

Im Frühjahr 1618 waren die Cartons mit Darstellungen aus dem Leben des Decius Mus vollendet und wurden in Brüssel als Teppiche (Gobelins) gewebt. Rubens schreibt am 26. Mai 1618 an Sir Dudley Carleton: „Ich werde Ihnen die Maße meiner Cartons zu der Geschichte des Decius Mus, des römischen Consuls, der sich für sein Volk opferte, schicken; aber ich muß erst nach Brüssel schreiben, um sie genau zu erhalten, da die Cartons dort alle beim Fabrikanten sind“. Eine Woche vorher hatte er demselben geschrieben: „Ich habe für genuesische Edelleute einige prächtige Cartons gemacht, welche man eben im Begriffe ist zu weben.“<sup>3)</sup> Die Annahme liegt nahe, daß mit diesen Cartons die sieben Gemälde: „Leben des Decius Mus“ in der Liechtenstein-Galerie in Wien gemeint sind. Daß diese Gemälde in der That als Vorlagen für Gobelins gemalt wurden, geht daraus evident hervor, daß man an ihren Rändern gemalte Säulen sieht und auf denselben überall die linke Hand statt der rechten gebraucht wird; daß ferner eine Reihe ihnen entsprechender Gobelins vorhanden sind (darunter auch N. 7, die *Roma triumphans*). Nun wird aber auf der anderen Seite berichtet, erstlich, daß die Cartons, von denen Rubens schreibt, nur vier an der Zahl gewesen seien;<sup>4)</sup> zweitens, daß „vier große Cartons, die Hauptthaten des Decius

1) Dieser Brief ist in der Bibliothek in Bourgogne; vergl. *Michiels, Histoire de la peinture flamande*, VII, p. 56.

2) *Sainsbury, Orig. unsp. papers etc.* p. 45. *Carpenter, Pictor notices etc.* p. 140, *Mémoires etc. par Carpenter, trad. p. Hymans*, p. 172 ff.

3) *Mémoires etc. par Carpenter, trad. p. Hymans*, p. 195.

4) *Mémoires etc. par Carpenter, trad. p. Hymans*, p. 195.



Mus darstellend und als Vorlagen für Gobelins gemalt“, im Jahre 1779 in Brüssel (aus der Coll. Bertells) verkauft worden seien.<sup>1)</sup> Entweder sind diese Angaben nun richtig: dann haben wir in diesen letzteren die Cartons, von denen Rubens spricht, während die Gemälde der Lichtenstein-Gallerie, die sieben an Zahl sind und wahrscheinlich schon vor 1712, jedenfalls vor 1759 dort waren,<sup>2)</sup> von jenen zu unterscheiden sind; dann hätte also Rubens den Gegenstand zuerst in vier Cartons und dann nochmals in sieben Gemälden, beidemale als Gobelinsvorlagen behandelt; oder die Angabe der Zahl vier ist unrichtig und die 1779 verkauften Cartons waren nur die Skizzen zu den Gemälden: dann wäre die erste Annahme die richtige, d. h. die Gemälde der Liechtenstein-Gallerie identisch mit den Cartons, von denen Rubens schreibt. Einer bestimmten Entscheidung über diese Alternative enthalte ich mich.

Um's Jahr 1619 muß die „Amazonenschlacht“ (München) gemalt worden sein, denn 1622 schrieb Rubens an van Veen, daß Lucas Vorstermann den Stich derselben bereits drei Jahre unter Händen habe.<sup>3)</sup> Das Bild war für den Antwerpener Kunstliebhaber van der Geest ausgeführt.<sup>4)</sup> Im Jahre 1625 kaufte der Herzog von Buckingham von Rubens 13 Gemälde, darunter sich einige mythologische befanden.<sup>5)</sup>

In die Jahre 1622—25, in die letzten Jahre der ersten Periode seines selbständigen Stiles, fällt die Ausführung des historisch-allegorischen Cyclus „Das Leben der Maria von Medici“ (Louvre, Paris), der viele mythologische Elemente enthält und deshalb hierher gehört. Maria von Medici, die Wittve König Heinrich IV., welche nach ihrer Verlohnung mit ihrem Sohne, Ludwig XIII., Ende 1620 nach Paris zurückgekehrt war, wünschte

1) *Smith, Cat. rais. p. 182, n. 633.*

2) Die Tradition des Hauses sagt, daß die Deciusbilder vom Fürsten Hans Adam in Brüssel erkauft worden seien, also zwischen 1684 und 1712; Bestimmtes weiß man allerdings nichts darüber (nach gef. briefl. Mitth. d. Hrn. v. Falke). — Von den Stichen, die ausgeführt wurden, als die Gemälde schon in der Liechtenstein-Gallerie waren, ist einer, n. 4., von 1759 datirt (*Schneevoogt, Cat. p. 218. 17. n. 4.*).

3) Der Stich ist von Neujahr 1623 datirt. — *C. V. Schneevoogt, Catalogue des estampes. p. 136. I.*

4) Kuelens, a. a. O. p. 98.

5) M. Roofes, Rubens mythol. Darst. S. 5.

die Säle ihres neuerbauten *Palais de Luxembourg* durch Gemälde zu schmücken, in denen ihr Lebenslauf verherrlicht wäre. Auf Rath des Baron de Vicq, Gefandten Erzherzog Alberts, und durch Vermittelung des Abbé Claude Mages de St. Ambroise <sup>1)</sup> wurde Rubens nach Paris berufen. Er kam am 11. Februar 1622 dahin und erhielt den Auftrag, Skizzen für den beabsichtigten Gemäldecyclus zu entwerfen. Nachdem die in Grifaille gemalten Skizzen (16 davon befinden sich in der Pinakothek in München, vier in der Eremitage in St. Petersburg) den Beifall der Königin gefunden, machte sich Rubens daran, sie in seinem Atelier in Antwerpen auszuführen. Anfangs Juli 1623 war er wieder in Paris, um sich über den Effect ein Urtheil zu bilden. Anfang Februar 1625 kam er, um sie aufzustellen und während der nächsten vier Monate noch zu übergehen.<sup>2)</sup> Bald darauf wünschte die Königin einen zweiten ähnlichen Cyclus von Rubens. Er entwarf sechs große Skizzen, aber 1630 unterbrach ein neues Zerwürfniß mit ihrem Sohne und ihre Verbannung (1631) die weitere Arbeit für immer.

Einen ähnlichen Cyclus von neun Gemälden, die ebenfalls einige, aber weniger mythologische Elemente enthalten, die „Verherrlichung Jakob I.“, malte Rubens in den Jahren 1629—31 für den Banketfaal des Schlosses Whitehall für König Karl I. von England. Für denselben <sup>3)</sup> malte er acht Cartons, „Geschichte des Achill“, die als Teppiche ausgeführt werden sollten (davon zwei im Besitze von G. John Vernon, die übrigen von Mr. Smith Barry, England), ferner ein Gemälde, welches den politischen Zweck seiner Reise an den englischen Hof und zugleich seinen Herzenswunsch künstlerisch ausdrückte, die „Segnungen des Friedens“. Gelegenheit zu einer Reihe mythologischer Darstellungen (allerdings mehr allegorischer Natur) bot der Einzug des Cardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen, im Mai 1635. Rubens, der wahrscheinlich den Plan der gesammten Festdecoration machte, entwarf eine Reihe von Skizzen zu den Gemälden, welche die Triumphbögen schmückten und theils mythologisch-allegorische, theils historische

1) *Clément de Ris, Les amateurs d'autrefois. Bulletin du bibliophile, Janv. 1875.*

2) *A. Baschet, Gazette des beaux-arts, 1863, p. 493.*

3) Irrthümlich, offenbar aus Versehen giebt *Michiels, H. d. l. P. Fl. VIII, p. 265* an: für Philipp IV.

Stoffe behandelten. Eins dieser Bilder, welches für den Triumphbogen bei der St. Georgskirche bestimmt war: „Neptun, die Stürme befänftigend“ (Dresden) führte Rubens eigenhändig aus. Die übrigen wurden nach feinen Skizzen von feinen Schülern ausgeführt, darunter „Bellerophon“, der „Janustempel“, „Hercules, die Hydra tödtend“, „Jafon, das goldene Vließ raubend“.

Vom Jahre 1628 an, in dem Rubens zum zweiten Mal in diplomatischer Mission nach Madrid ging, bis zu seinem Tode war er fast ununterbrochen mit Gemälden für den spanischen Hof, insbesondere König Philipp IV. von Spanien (reg. v. 1611—1665) beschäftigt und für ihn hat er in jenen 12 Jahren eine Reihe feiner berühmtesten Darstellungen aus antiker Mythologie und Geschichte ausgeführt. Acht Bilder seiner Hand brachte er 1628 mit, darunter ein mythologisches, „Achill und Ulyßes“ und ein antikegeschichtliches, „Mucius Scävola“. <sup>1)</sup> Er malte sodann dort eine Anzahl von Bildern und verließ Spanien, wie es scheint, mit einer Menge von Aufträgen, denn im Jahre 1630 wurden ihm „für Gemälde eigener Hand und nach feinen Angaben gemacht“, die er nach Spanien geschickt hat, 7500 Livres ausgezahlt. <sup>2)</sup> Welche Gemälde dies waren, ist uns bis jetzt nicht bekannt. Im Jahre 1635 muß eine Sendung von 25 durch Rubens besorgten Gemälden nach Spanien abgegangen sein, von denen das Inventar von 1636 spricht. <sup>3)</sup> Darunter waren zwei mythologische Bilder von Rubens: „Die Jägerin Diana“ und „Ceres und Pan“ (letzteres mit Snyders zusammen gemalt).

Die eifrigste künstlerische Thätigkeit für den König von Spanien entfaltete Rubens seit der Cardinal-Infant Ferdinand Statthalter von Brüssel war, der ihm seine besondere Huld und sein Interesse zuwandte. Diese Thätigkeit nimmt seine letzten vier Lebensjahre 1636—40 sehr in Anspruch; ihr verdanken wir noch einige seiner schönsten Darstellungen aus der Mythologie und Geschichte. Aufschluß über dieselbe giebt uns die Correspondenz des Cardinal-Infanten mit seinem Bruder, dem Könige, welche C. Justi in einer vortrefflichen Abhandlung verwerthet hat. <sup>4)</sup> Im

1) *Villaamil, Rubens diplomatico español, Madrid 1874, p. 34.*

2) *Gachard, Trésor national, I, p. 182.*

3) *Villaamil, a. a. O. p. 380.*

4) Rubens' und der Cardinal-Infant Ferdinand von C. Justi — Zeitschr. für bildende Kunst. Jahrg. 1880, S. 225 ff.

Herbste 1636 erhielt Rubens den Auftrag, eine große Zahl von Gemälden für Philipp theils selbst zu malen, theils durch seine Schüler ausführen zu lassen, die zur Ausschmückung der *Torre de la Parada*, eines Jagdhauses im Bereiche des Revieres des Pardo, des Lieblingsparkes Ferdinands und Philipps<sup>1)</sup> bestimmt waren. „Die Gemälde betreffend“, schreibt der Cardinal-Infant aus Douay am 20. Nov. 1636, „die mir E. M. befiehlt für den Thurm machen zu lassen, so ist Rubens schon mit denselben beauftragt worden, und er meldet mir, daß einige von ihnen in Angriff genommen sind“. Ende April 1638 trafen die Gemälde in Madrid ein, 112 an der Zahl. Unter diesen befanden sich, den alten Inventaren über die zu Zeit Philipp's IV. in der Torre vorhandenen Bilder zufolge, sechs große mythologische Darstellungen von Rubens.<sup>2)</sup> Es waren dies „Der Kampf der Lapithen und Centauren“, „Das Gastmahl des Tereus“, „Der Raub der Proserpina“, „Jupiter und Juno“, „Orpheus und Eurydice“ und „Merkur und Argos“. Das vierte ging 1700 zu Grunde, die übrigen sind jetzt im *Museo del Prado* in Madrid. Die übrigen Gemälde waren von Rubens' Schülern gemalt, aber die meisten der Compositionen sind unverkennbar Rubens'scher Erfindung. Darunter sind 10—12 mythologische Darstellungen.<sup>3)</sup>

In der *Torre de la Parada* befanden sich auch einige andere mythologische Darstellungen von Rubens, die „Jagd der Diana“ und ein „Satyr“, welche 1710 verloren gingen, sodann drei kleinere: „Saturn, ein Kind fressend“, „Ganymed“, „Mercur“, die vorher im Palaste in Madrid waren, und die beiden 1603 gemalten Stücke: „Heraklit“ und „Demokrit“, jetzt im *Museo del Prado* in Madrid.

Daß Rubens für den spanischen Hof in erster Linie gerade mythologische Darstellungen gemalt hat, zu denen noch eine Reihe von solchen seiner Schüler kommen, erklärt sich aus der in Ma-

1) Gerieth im 18. Jahrhundert in Verfall; 1710 geplündert, jetzt Wohnung für Parkwächter.

2) *Villaamil* a. a. O. p. 275. *Pedro de Madrazo, Catalogo del Museo del Prado. Madrid* 1878, p. 314 ff.

3) Erasmus Quellyn: Tod der Eurydice, Jason mit dem goldenen Vlies; Th. v. Thulden: Orpheus die Leyer spielend; Cornelius de Vos: Triumph des Bacchus, vielleicht auch dessen Apoll und Python, Venus aus dem Meere steigend; Joffi: Fall des Icarus; J. P. Goffi (derselbe?), Hippomenes und Atalante, Sturz der Titanen; Van Dyck: Sturz Phaethons.

drid herrschenden Vorliebe für Mythologie und classische Literatur. Bei den dortigen Hoffesten gab es lebende Bilder, die den Hain der Diana, den Parnaß, den Olymp darstellten; Calderon schrieb mythologische Stücke und Quevedo sagt spottend in seinen „Traumgesichten“, jeder Stallknecht habe jetzt seine Horazübersetzung in der Tasche.<sup>1)</sup> Zu den wilden Jagden, Turnieren, den Liebesabenteuern am Hofe paßten, so zu sagen als mythologische Pendants, die Jagden der Cynthia und Atalante, die Kämpfe der Centauren und Lapithen, das Treiben der Nymphen und Satyrn. Ovid war Allen vertraut, und Bilder, welche Scenen aus ihm behandelten, waren allgemein auch stofflich interessant. Für Rubens' Neigungen und Anlagen war es natürlich sehr erwünscht, mythologische Stoffe wählen zu können, und er ließ sich diese gute Gelegenheit nicht entgehen. Hier konnte er auch die ganze Leidenschaft und Verwegenheit seiner Phantasie entfalten und ist dabei einmal bis zum Aeußersten gegangen. „Wohl nur einem an Stiergefechte gewohnten Publicum“, sagt Justi, „durfte man so etwas zumuthen, wie jenes „Gaßmahl des Tereus“, vielleicht die grausigste Scene, die Rubens erfonnen hat.“<sup>2)</sup>

Beim Abgang der Sendung für die Torre war ein Bild unfertig zurückgeblieben, weil nur Rubens selbst es vollenden konnte, er damals aber sehr von der Gicht geplagt war: „Das Urtheil des Paris“. Am 27. Februar 1639 war es vollendet und wurde nach Madrid gefandt. Der Cardinal-Infant schreibt darüber: „Ohne allen Zweifel ist es, nach Ausspruch aller Maler, das beste, was Rubens gemacht hat. Nur einen Fehler hat es, aber es ist unmöglich gewesen, ihn zu einer Aenderung zu bewegen, — die drei Göttinnen sind gar zu nackt. Aber er behauptet, daß das so sein müsse, damit man den Kunstwerth der Malerei sehe. Venus ist in der Mitte und das wohlgetroffene Bildniß seiner eigenen Frau, welches ohne Zweifel das beste ist, was es jetzt hier giebt“ (d. h. die schönste Frau in Antwerpen).<sup>3)</sup>

1) *Hasta el lacayo latiniza, y hallarán á Horacio en castellano en la caballeriza (Sueños).*

2) A. a. O. S. 232.

3) „*Sin duda ninguna por dho de todos los pintores es la mejor [pintura] que ha hecho Rubens. Solo tiene una falta que non ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar demasiado desnudas las tres Diosas; pero dice que es menester para que se vea la valentia de la pintura. La Venus que es la de*



Ueber den Inhalt einer weiteren Sendung von Gemälden, die im Juni 1638 bestellt worden waren und am 27. Februar 1639 mit der Post abgingen, fehlen uns alle Angaben. Der letzte Auftrag, den Rubens ausführte, kam im Sommer 1639; Philipp wünschte vier große und achtzehn kleine Bilder. Am 22. Juni wird das Eintreffen des Madrider Schreibens gemeldet, am 22. Juli liegen schon alle Zeichnungen dazu von Rubens' eigener Hand vor. Die achtzehn kleinen — Stilleben, Jagd- und Thierstücke — malte er mit Snyders zusammen, an den vier großen, zwei aus der Mythologie, zwei aus der antiken Geschichte, arbeitete er ganz allein. Ende September ist Rubens mit denselben beschäftigt, voll Luft und Eifer, etwas Köstliches daraus zu machen<sup>.1)</sup> Noch im Winter schreibt der Cardinal-Infant „Rubens schenkt sich nichts und arbeitet herrlich“<sup>.2)</sup> Da beginnt das Jahr 1640 mit einem heftigen Gichtanfall, dem Ende Februar eine Lähmung der Hand folgt. Am 2. Mai meldet der Cardinal-Infant eine Besserung des Leidens,<sup>3)</sup> in Folge deren Rubens sich nochmals an die Arbeit machte. Am 30. Mai aber nahm ihm der Tod für immer den Pinsel aus der Hand. Nur eines der vier Bilder war fast vollendet, die anderen blieben mehr oder weniger unfertig, eines nur untermalt zurück. Diese letzten vier Werke des Meisters waren nach Génards Mittheilungen:<sup>4)</sup> „Andromeda“, „Herkules“, „der Friede der Sabiner“<sup>5)</sup> und ein ungenanntes Stück, wahrscheinlich das Gegenstück „Der Raub der Sabinerinnen“. Die beiden ersten wurden von Jordaens, das letzte erst untermalte Stück von einem nicht genannten jungen Maler vollendet. „Andromeda“ ist ohne Zweifel das Bild Nr. 1584 des *Museo del Prado*, einer der besten Rubense dieser Sammlung; „Herkules“ war wohl das verloren gegangene Bild, „Herkules,

---

*enmedio es retrato muy parecido de su misma muger, que sin duda es lo mejor de lo que aora ay aqui“.* Justi, a. a. O. S. 263.

1) *Con grande animo de hacellas lindisimas.* Corresp. d. Card.-Inf. a. a. O. S. 264. —

2) *Rubens no se descuyda en trauajar lindamente.*

3) *Rubens está mejos sus achaques.*

4) Génard, P. P. Rubens, *Aanteekeningen over den groten meester, Antwerpen*, 1877, p. 42.

5) Danach ist es irrthümlich, wenn Smith, *Catal. raison* p. 130 angiebt, dieses Bild habe Rubens 1628 in Madrid gemalt.

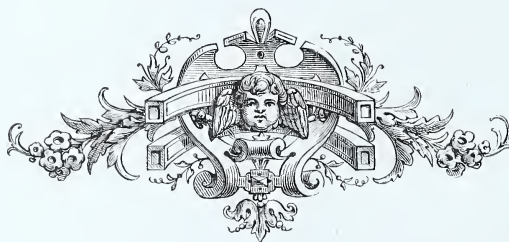
den Sohn der Erde tödtend; <sup>1)</sup> der „Friede der Sabiner“ scheint bei dem Schloßbrande von 1734 untergegangen zu sein, der „Raub der Sabinerinnen“ wurde, wie es heißt, 1772 und 1794 stark beschädigt und ist seitdem verschollen. Drei von den letzten vier Arbeiten von Rubens sind also, wie es scheint, verloren. Die Originalskizzen der beiden letzten sind erhalten und im Besitze von Alex. Baring in England.

Aus Rubens' Nachlaß kaufte Philipp 32 Stück, darunter folgende mythologische Darstellungen: „Nymphen von Satyrn verfolgt“, „Die drei Grazien mit dem Füllhorn“, Originale von Rubens; ferner „Diana und Actäon“, „Diana und Calisto“, „Venus und Adonis“, „Raub der Europa“, „Venus auf dem Ruhebett mit Cupido“, Copieen von Rubens nach Tizian.

Der Katalog der von Rubens zurückgelassenen Gemälde <sup>2)</sup> weist zwanzig mythologische Darstellungen, einen „Pythagoras“, drei aus dem „Triumphzug des Cäsar“ von Mantegna entnommene Bilder und die eben erwähnten Copieen von fünf mythologischen Bildern Tizians auf.

1) *Villaamil*, a. a. O., N. 50. *Fusti*, a. a. O. S. 267.

2) Abgedruckt in *Smith, Catalogue raisonné*, p. 30—35.





## 2. KAPITEL.

### Die mythologischen Darstellungen.



Wir kennen ungefähr 280 mythologische Darstellungen von Rubens, die aber nur zum kleineren Theil (etwa  $\frac{1}{3}$ ) vom Meister ganz eigenhändig ausgeführt wurden, während der größere Theil mit Hülfe seiner Schüler zu Stande kam. Dafür spricht einerseits der Umstand, daß ein großer Theil der mythologischen Bilder in die Häuser von Bürgern und kleineren Edelleuten kam, für welche dann keine so vollendete Arbeit erforderlich war und die auch weniger gut bezahlt wurden, andererseits das häufige Vorkommen mehrfacher Wiederholungen derselben Compositionen mit geringen Modificationen. Deshalb kann man aber doch nicht gerade sagen, wie Rooses, „daß unter den mythologischen Bildern von Rubens Werke seiner eigenen Hand recht selten<sup>1)</sup> seien“; schon die Werke seiner Frühzeit, wo er noch keine Schule hatte, und andererseits die für den spanischen Hof ausgeführten Originale bilden eine hübsche Anzahl. Und auch bei den anderen Werken hat Rubens die Erfindung, den Entwurf, die Zeichnung einerseits, und die letzte Retouche „*la dernière main*“ gegeben und deshalb sind es auch „Rubenſe“. Eine durchgängige kritische Sichtung des Rubenswerkes fehlt noch und würde wohl in der mythologischen Abtheilung auch manches als Schülerwerke ausscheiden; andere Werke, die ihm zugeschrie-

1) Rubens' myth. Darst. S. 5.

ben werden, müssen zweifelhaft bleiben, da sie jetzt verloren sind. Für unseren Zweck halten wir es für besser, die Grenzen eher etwas zu weit zu strecken als zu eng.<sup>1)</sup> Wir können auch solche Gemälde berücksichtigen, die von Schülern ausgeführt sind; wenn nur die Erfindung oder Composition von Rubens herrührt, denn diese kommen bei unserem Thema in erster Linie in Betracht. Für die nachfolgend gegebene Zusammenstellung der Rubens'schen Darstellungen aus der Antike bilden die Angaben von John Smith in seinem *Catalogue raisonné* und C. Voorhelm Schneevogt in seinem Katalog der Stiche nach Rubens<sup>2)</sup> die Grundlage, die allerdings in einigen Fällen der Ergänzung und Verbesserung bedurfte.

Die mythologischen Darstellungen theile ich in zwei Klassen, nämlich in Darstellungen der Götter in ihrem Leben und Treiben, in ihrer gewöhnlichen Beschäftigung und in Darstellungen bestimmter, einmal stattgehabter Thaten und Erlebnisse der Götter und Heroen; erstere sind genrehafter, letztere historischer Art. Darnach theile ich auch die Gesamtheit der Rubens'schen mythologischen Darstellungen ein.

## I. Mythologische Darstellungen genrehafter Art.

Unter diesen Darstellungen können wir vier Gruppen unterscheiden: Venus und ihren Kreis, Diana mit Nymphen und Satyrn, Bacchus und sein Gefolge und eine Gruppe der noch außerdem vorhandenen verschiedenen Gottheiten. Mit letzterer beginnen wir. Sie enthält die verhältnißmäßig weniger bedeutenden Arbeiten, zum Theil rein decorative Bilder.

Wir können die Reihe derselben eröffnen mit einer Composition, die von Adrianus van den Bergh gestochen ist (Schneevogt, S. 120 n. 1.), betitelt »das Fest der Götter«. In der Mitte sehen wir Jupiter, zur Linken Neptun; ein Satyr im Hinter-

1) Zu eng hat meiner Ansicht nach *Michiels* diese Grenzen gesteckt in seinem *Catalogue des tableaux de Rubens*; eine ganze Reihe von mythologischen Bildern von Rubens fehlen in demselben.

2) *J. Smith, Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, french and flemish painters, Part. II, London 1830. C. Voorhelm Schneevogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, Harlem 1873.*



grunde schenkt zum Trinken ein; rechts sind zwei weibliche Gestalten mit einem Füllhorn, in der Höhe drei Genien. Damit identisch oder wenigstens eine ähnliche Composition dürfte das mir nicht weiter bekannte Gemälde im Escorial »Götterversammlung im Olymp« sein. Hieran reihen sich dann mehrere Darstellungen olympischer Gottheiten (mit Ausschluß der zu den besonderen drei Gruppen gehörigen), die zumeist decorative Bilder sind.

Wir haben hier einen »Jupiter« mit den drei Grazien zur Rechten; auf der linken Seite steht Mercur, der eine derselben um die Taille faßt; es ist eine Skizze für ein Deckengemälde und befindet sich in der Liechtenstein-Gallerie in Wien. Von Panneels ist eine Composition gestochen, die vermuthlich eine Studie zu einem der Medici-Bilder war; sie stellt dar: »Jupiter und Juno« auf einer Wolke sitzend, indem sie sich an seine Schulter lehnt (Sch. 120. 2). Ein Gemälde der Liechtenstein-Gallerie zeigt »Apollo«, der von zahlreichen Amoren begleitet, auf seinen Sonnenwegen von Osten kommt, während die Nacht sich in einem Wolkenfchleier verhüllt zurückzieht. Denselben Gegenstand stellen dar ein Gemälde im Escorial und eine Farbenskizze zu einem Deckengemälde in der Berliner Gallerie (früher Samml. Suermondt), welche wohl von einem Schüler herrührt; wir sehen auf letzterer Apollo von unten, von den Horen umgeben, aufwärts fahrend. Zwei decorative Gemälde im Madrider Museum stellen »Mercur« und »Vulkan« dar, letzterer schmiedet die Blitze des Jupiter, unterstützt von einem Cyclopen.

Von den niederen olympischen Gottheiten finden wir im Museum zu Madrid eine »Fortuna«, welche über das leicht bewegte Meer hinschwebt, indem sie den rechten Fuß auf eine Kugel setzt, die ins Wasser halb eintaucht, und mit beiden Händen ein Tuch hochhält, das der Wind zum Segel aufbläht; die Haare hängen gelöst herab, die ganze Gestalt ist nackt; die Auffassung entspricht der antiken, die Formen sind kräftig, gar nicht antik; Gesichtsausdruck und Motiv sind ungemein sprechend und lebendig; man fühlt ordentlich den Blick der tiefen Augen auf sich ruhen. Eine Skizze ähnlicher Composition, vielleicht der Entwurf zu dem Madrider Bild, ist in der Berliner Gallerie (früher Samml. Suermondt). Sodann haben wir hier zu nennen (?) »Hygiea«, mit einer Schlange um den Arm, einen Becher in der Hand



haltend, fast ganz nackt (was der antiken Auffassung widerspricht), in der Sammlung des Mr. Francken in Loekeren.<sup>1)</sup>

Wenden wir uns zu den Gottheiten des Waffers, so ist hier zunächst jenes Gemälde zu nennen, das Rubens in Rom für die Prinzessin Scalamare malte »Meergottheiten bei der Mahlzeit«, von Nereiden bedient, mit vielen Früchten und Fischen. Dies scheint daselbe Gemälde zu sein, welches Michiels<sup>2)</sup> als »Archelaus und Proteus« bezeichnet. Sodann ist im Escorial ein uns nicht weiter bekanntes Gemälde: »Neptun« in seinem von Seepferden gezogenen Wagen stehend. »Neptun und Cybele« hat uns Rubens in drei verschiedenen Compositionen vorgeführt, die einen allegorisirenden Charakter haben, indem sie die Vereinigung von Meer und Land symbolisiren. Die eine führt uns ein Stich von P. de Jode vor (Sch. 123. 30): Neptun mit dem Dreizack, Cybele mit Mauerkrone und Füllhorn stehen an eine Urne gelehnt, aus der Wasser fließt, er links, sie rechts, und reichen sich die Hand; ein Genius hinter ihnen bekränzt sie, vorne bläht ein Triton. Eine andere Composition zeigt der Stich von Vangelisti (Sch. 123. 31); auf einer dritten, die von De Longueil gestochen ist (Sch. 123. 32), finden wir außer Neptun und Cybele Tritonen und Najaden, eine Tigerin mit ihren Jungen und Kinder, die mit einem Krokodil spielen. In ähnlicher Weise hat Rubens den »Tiber« auf einem Gemälde im *Palazzo Chigi* in Rom dargestellt: der Flußgott lehnt an einer Urne, ihm zur Seite eine Nymphe; um sie herum Tritonen und Amoren. Aus der Coll. Prinz Carignan wurde 1742 ein Gemälde verkauft: »Flußgott«, an eine Urne lehrend, von Binsen und anderen Wasserpflanzen umgeben.

Hier reiht sich an das interessante, neuerdings viel besprochene Gemälde »Neptun und Libye«, gewöhnlich als »Neptun und Amphitrite«, mitunter auch (so von Schneevoogt) als Neptun und Cybele bezeichnet, früher in der Schönborn'schen Gallerie in Wien, seit 1881 in der Berliner Gallerie, gestochen von J. M. Schmutzer (Sch. 123. 33). Gelegentlich der Erwerbung des

1) *Smith, Cat. p. 306 n. 1123* nennt eine »Hebe mit Adler«, doch ist dies eine falsche Auffassung des Gegenstandes; wir werden dieser Composition später begegnen.

2) *Michiels, Rubens l'école d'Anvers, p. 94.*

Bildes durch das Berliner Museum ist die früher nie bezweifelte Echtheit desselben mehrfach, insbesondere von ausübenden Künstlern angegriffen worden, doch wurden diese Angriffe in schlagender Weise von J. Meyer und W. Bode zurückgewiesen.<sup>1)</sup> Das Gemälde ist gerade eines derjenigen, die für die Einsicht in den Entwicklungsgang dieses Meisters sehr wichtig sind. Wir sehen auf demselben Neptun mit dem Dreizack, der auf einem Felsen auf einer schmalen Landzunge der Insel thront, sein blaues Gewand über die Schenkel geworfen. Neben ihm zur Rechten steht ein nacktes, junges Weib, welches den rechten Arm um seinen Nacken legt und deren rothes Gewand hinter ihrem Rücken flattert. Aus einer mit Perlen, Korallen und Muscheln gefüllten Riesenmuschel, die ein vor ihr aufgetauchter Triton ihr hält, nimmt sie einen Korallenzweig; ein kleiner Amor ist beschäftigt, ihr ein Perlenband um den Arm zu legen. Neben dem Triton ruht in den Fluthen, auf ein Krokodil sich lehnend, eine hellblonde Nereide von üppigen Formen. Links hinter dieser Gruppe steht ein Neger, vor demselben sitzt ein satyrartiger Flußgott; außerdem ist die Gegend von einem Nilpferd, einem Nashorn und einigen Wasservögeln bevölkert, über dem Ganzen ist ein dunkelbraunes Segel ausgespannt.

Die jugendliche weibliche Gestalt pflegte man gewöhnlich als Amphitrite, auch als Cybele und Thetis (Schmutzer) zu bezeichnen; wenn wir aber die Anwesenheit der afrikanischen Thiere und des Negers bedenken, dürfen wir wohl Bode Recht geben, der in ihr Libye sieht, die eine der Gattinnen Neptuns im antiken Mythos war.<sup>2)</sup> Die Idee dieser Darstellung schöpfte Rubens wahrscheinlich aus Apollodor oder Nonnos, wo dieser Mythos berichtet wird. Bode glaubt auch, neben dem Mythos noch eine allegorisch dargestellte Idee in dem Bilde zu finden, etwa den

1) Die ausführliche Besprechung des Bildes und den Nachweis seiner Echtheit geben die vortrefflichen Abhandlungen von W. Bode „Neptun und Amphitrite“ in den Preussischen Jahrbüchern, Jahrgang 1881, und Jul. Meyer „Neptun und Amphitrite“, im Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsammlungen, Jahrgang 2, Heft 2. — Ebenso trat dafür ein O. Eifenmann in der Köln. Zeitung vom 26. April 1881 III. — Gegen die Echtheit schrieben u. a.: A. Rosenberg in den „Grenzboten“, Jahrgang 1881 und Ant. v. Werner in der Zeitschrift „Die Gegenwart“, Jahrgang 1881. — Vergl. auch den trefflichen Aufsatz: „Künstler und Kunstgelehrte“ im Beiblatt zur Zeitschr. f. bild. Kunst 1881, N. 37.

2) Bode nimmt an, es sei die Vermählung von N. und L. dargestellt, was ich nicht für nöthig halte.

Segen der Ueberfluthungen des Nils für Aegypten oder die Vermählung des Meeres mit Afrika.

Für uns ist dieses Gemälde besonders interessant als eines derjenigen, die, bald nach Rubens Rückkehr aus Italien entflanden (zwischen 1609 u. 1612), die directe Nachwirkung seines Studiums der Antike zeigen. In der geschlossenen und stilvollen Ruhe der Composition, dem Maßhalten in der Form, der typischen Prägung der Köpfe (mit Ausnahme des Flußgottes) und der gehaltenen, strengeren Zeichnung macht der Einfluß der Antike sich in diesem Bilde auf's Deutlichste geltend. Prachtvoll, kräftig, harmonisch und leuchtend ist das Colorit, durchaus charakteristisch für Rubens.

Dem Kreise der Meergottheiten gehören auch drei von den vier prächtigen Entwürfen an, die Rubens für Basreliefs machte; sie sind von Th. van Kessel, Nr. 1 und 3 auch von einem Anonymus gestochen (Sch. 221. 22). Die beiden anonymen Stiche tragen die Bezeichnung „*G. van Opstal inv.*“, schreiben also diesem, nicht Rubens die Urheberchaft zu. Da aber auf den vier Stichen von Kessel nichts davon steht und da die Composition wie die Figuren unverkennbar Rubensisch sind, so muß hier ein Irrthum vorliegen, was auch Schneevooft<sup>1)</sup> behauptet. Am einfachsten erklärt sich die Sache durch die Annahme van Immerzeels, der sich auch M. Rooses anschließt,<sup>2)</sup> daß der Bildhauer Gerh. van Opstal die Reliefs nach Zeichnungen von Rubens ausgeführt hat.<sup>3)</sup>

Auf den beiden ersten Compositionen sehen wir je eine Nereide im Arme eines Tritonen, von einem Delphin durch die Fluth getragen und von zwei Amoren begleitet;<sup>4)</sup> auf der dritten eine Sirene, die auf einem Seepferde sitzt und mit einem Amor spielt, den sie in den Armen hält, während zwei andere Amoren vor und einer hinter ihr auf Muscheln blasen. Die Sirene hat den Oberkörper eines schönen Weibes, den Untertheil eines Fisches; das ist die schönere, in der antiken Kunst seltenere Bil-

1) *Catal. des estampes*, p. 222.

2) *M. Rooses*, Rubens' myth. Darst. S. 8 u. Anm.

3) *Smith* meint, es seien Reliefs auf dem Rande von silbernen Kredenztellern gewesen. *Cat. rais. p.* 332, n. 1363.

4) *Schneevooft* bezeichnet Nr. 1 als „Triumph der Galatea“, *Cat. d. est. p.* 221, n. 22, 1.

dung; gewöhnlich stellte letztere die Sirenen halb als Vögel dar. Einen antiken Charakter haben diese Compositionen nicht, dagegen ist das phantastische und groteske Element in denselben besonders gut gelungen. Diese Compositionen sind insofern besonders interessant, als sie in ihrer Art bei Rubens die einzigen sind; er hat sonst zu selbständigen Darstellungen diese Meerwesen nicht benutzt.

Mehrfach hat Rubens die Gottheiten des Feld- und Gartenbaues verschiedentlich zusammengruppirt dargestellt. So sehen wir auf einem Bilde des Madrider Museums »Ceres, Pomona und eine Nymphe«; die beiden ersteren, zwei prächtige Frauen gestalten, die rechte ganz, die linke bis an die Hüften entblößt, sitzen in anmuthiger Stellung und halten zwischen sich ein Füllhorn mit Früchten; zu ihren Füßen spielt ein Affe; rechts hinten steht eine dritte weibliche Figur, die das Füllhorn anfaßt, auf dem auch ein Papagei sitzt; es ist ein schönes, fleißig gemaltes Bild von warmem Tone. In ähnlicher Weise sind »Flora, Ceres und Pomona« auf einem Gemälde der Potsdamer Gallerie, gestochen von Th. van Thulden (Sch. 146. 82) dargestellt, das allerdings auch schon als allegorische Darstellung des Ueberflusses aufgefaßt wurde.<sup>1)</sup> Zwei der Gestalten stehen und halten ein Füllhorn mit Früchten, an denen ein Papagei pickt, während ein zweiter hinzufliegt; die dritte Gestalt sitzt und hält einen Korb mit Früchten, von denen sie einem Affen giebt. — Dieselben drei Göttinnen (zwei davon angeblich Portraits von Rubens' Frauen) mit zwei Füllhörnern und einer Menge von Blumen und Früchten, bilden den Gegenstand eines Gemäldes von Rubens, das im Jahre 1813 aus der Coll. W. Willet verkauft wurde (Verbleib unbekannt). Ein großes, schönes Gemälde, »Ceres und Pomona«, wurde 1798 aus der Coll. Mr. Bryan verkauft (Verbleib unbekannt). Die beiden letzteren nicht sicher constatirt.

»Ceres und Pan« finden wir auf einem Gemälde des Madrider Museums; die beiden Gottheiten sitzen; Pan spricht mit ausgelassener Heiterkeit zu seiner Begleiterin; den Hintergrund bildet eine anmuthige Landschaft; vorne liegt eine Fülle von Früchten aller Art, von Snyders gemalt. Waagen faßte das Bild als Vertumnus und Pomona auf, fügte aber hinzu, daß erster „ganz wie

1) So *Schneervoogt, Cat.* 146. 87.



ein derber Pan« dargestellt sei.<sup>1)</sup> Ebenfalls »Ceres und Pan« stellt ein Gemälde der Sammlung des Mr. Francken in Lockeren dar, die Göttin in rofiger Gesundheit erblühend, die goldenen Flechten mit Kornähren geschmückt, auf den Knien ein Füllhorn, beide sitzend; im Hintergrunde ein Wäldchen mit einigen Nymphen und Satyrn. — »Ceres und ein Satyr« wurde 1788 in Brüssel verkauft. »Vertumnus und Pomona« in einem Garten malte Rubens für die Prinzessin Scalmare in Rom; die selben stellte ein Bild dar, das 1733 aus der Sammlung Valkenburg verkauft wurde (Verbleib unbekannt).

Schließlich haben wir noch im Madrider Museum eine decorativ behandelte »Flora«, in halber Figur, in einem schönen Haine, im Hintergrunde ein Palast und Garten (Landschaft von J. Breughel), und einen »Florakopf«, mit Blumen umgeben, im Escorial.

In die Unterwelt führt uns eine getuschte Zeichnung im *Louvre*, eine Rubens'sche Copie nach *Primaticcio*, »Pluto die Todten richtend«. Er sitzt auf einem erhöhten Throne, zwischen zwei Pilaftern, zur Rechten den dreiköpfigen Cerberus; rings um ihn erscheinen die Gestalten der Dahingefchiedenen, geführt von Merkur, den Richterpruch Pluto's erwartend.

Wir schließen hier eine Composition an, die uns ein Genrebild aus dem Kreise den Centauren vorführt; es ist ein wenig bekanntes, ausgezeichnetes Gemälde in der Sammlung des Herzogs von Hamilton in *Hamilton Palace* und stellt dar: »Verliebte Centauren.«<sup>2)</sup> (Vergl. die beigegebene Tafel I.) Die Scene spielt in einem prächtigen Luftwalde; im Vordergrunde sehen wir einen Centauren und eine Centaurin in verliebter Umarmung; er schmiegt sich von hinten an sie an; sie wendet den Oberkörper zurück und umfaßt ihn mit den Armen. Rechts, in einiger Entfernung galoppirt ein anderes Paar scherzend über die Wiese, wobei er sie an der Schulter festhält. Die Centaurenweibchen sind sehr schön und von weißer Farbe, die männlichen Centauren sind kräftig, derb und dunkelfarbig, wodurch ein schöner Contrast erzielt wird. Die organische Verbindung des Menschen- und Pferdeleibes ist Rubens in glücklichster Weise gelungen.

1) Waagen, Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, in d. Jahrb. f. Kunstwissenschaft. I. Jahrg. S. 94. Der *Catalogo del Museo del Prado* von P. de Madrazo giebt an „*La diosa Ceres y el dios Pan*“ (n. 1593).

2) Hier zum erstenmale publicirt.





VERLIEBTE CENTAUREN.  
HAMILTON PALACE.

Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Bernach.



Befondere Bewunderung verdient das vordere Centaurenweibchen, das voll Anmuth in den Formen und in der Bewegung ist, ferner der geistig-lebendige Ausdruck in den Gesichtern dieser Centauren und die reizvolle Landschaft, die besonders links, wo das Gehölz sich lichtet, ungemein poetisch und stimmungsvoll ist. Das Bild hat auch deshalb besonderes Interesse, weil es die einzige Darstellung weiblicher Centauren ist, die wir bei Rubens finden. Diese Centaurinnen suchen überhaupt in der ganzen neueren Kunst ihres Gleichen.

Die zweite Gruppe bildet Venus und ihr Kreis.

Wie in der antiken Kunst und in der Malerei der italienischen Renaissance Venus allein oder mit Mars und Amor zusammen ungemein häufig in genrehaften Compositionen dargestellt wurde, so finden wir auch eine Reihe solcher Darstellungen bei Rubens; darunter sind allerdings manche weniger bedeutende und jenen nicht ebenbürtige; andere dagegen zeigen wiederum, daß Rubens auch die heitere anmuthige Schönheit erschlossen war. Bemerkenswerth erscheint mir, daß Venus auf allen diesen Darstellungen von Amor oder Amoren begleitet, auf mehreren direkt mit ihm oder ihnen beschäftigt ist: dies hängt wohl damit zusammen, daß Rubens, der überhaupt eigentlich nur Frauen, nicht Jungfrauen darstellte, auch Venus in ihrem Charakter als Mutter vorführt; dem entsprechen die reiferen, „fraulicheren“ Formen der Göttin.

In der reizendsten, liebenswürdigsten Weise erscheint die jugendliche Mutter der Liebesgötter in dem Gemälde der Potsdamer Gallerie »Venus, die Amoren säugend«, gestochen von C. Galle (sehr schön) und Surugue (Sch. 124. 44, 45). Die Göttin kniet mit einem Knie auf dem Boden, an die antiken Statuen der Venus *accroupie* erinnernd, und drückt die Lippen eines ihrer Kinder an ihre Brust, während die beiden andern sich bemühen, auch etwas zu erhalten; im Hintergrunde eine Landschaft. Dies ist eine der anmuthigsten Compositionen unter Rubens' mythologischen Bildern, die Körperfülle ist maßvoll, die Formen edel, die Gruppierung von schönstem Rhythmus. Das Ganze erscheint wie eine ins Rubens'sche übertragene antike Camee. Eine Rubens'sche Zeichnung derselben Composition wurde 1775 aus der Sammlung Mariette verkauft (Verbleib unbekannt) und von Watelet gestochen (Sch. 125. 49); drei andere Stiche nach



Rubens von Panemaker, Ernst und Mlle C. stellen denselben Gegenstand dar (Sch. 124. 46, 47, 48). Nicht mehr nachzuweisen ist ein Bild, das 1795 aus der Sammlung Reynolds verkauft wurde: »Venus auf einer Bank schlafend«, neben ihr Amor, durch das Herannahen von Satyrn erschreckt; desgleichen eine Skizze, die 1777 aus der Sammlung Thelluson verkauft wurde: »Venus von einem Dorn verwundet«, von den Amoren getröstet. Letztere dürfte auf Raffaels Fresko gleichen Inhalts, im Badezimmer des Cardinal Bibbiena, resp. auf die Stiche desselben (von Marc Anton, Marco Dente oder dem Meister mit dem Würfel) zurückzuführen sein, vielleicht auch veranlaßt sein durch die in griechischen Autoren (*Tzetzes* zu *Lykophr.* V, 8, 31, *Eudocia viol.* I, 24. *Choric. de rosa p.* 132 *ed. Boiss.* vgl. *Natal. Comes ed. Lugd.* 1605, *p.* 522) vorkommenden Erzählung, daß Venus beim Umherirren nach dem Tode des Adonis sich einen Rosendorn in den Fuß getreten habe. Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Rubens'schen und Raffael'schen Composition liegt in den tröstenden Amoren, die bei letzterer fehlen. »Venus, die den Amor fesselt«, hat Rubens nach Tizian copirt; das Bild ist im Escorial.

»Venus bei der Toilette« finden wir auf einem nicht gerade bedeutenden Gemälde der Liechtenstein-Gallerie. Venus — offenbar Rubens zweite Frau — sitzt halbentblößt auf einer Draperie und ordnet ihr Haar, wobei sie eine Negerin unterstützt, während Amor ihr den Spiegel hält. Eine Anlehnung an das Gemälde gleichen Gegenstandes von Tizian ist nicht zu verkennen, ohne daß man deshalb das Rubens'sche Bild als Copie des letzteren bezeichnen dürfte.<sup>1)</sup> Eine ganz ähnliche Composition zeigt ein Stich von Panneels 1631 (Sch. 124. 40), vermuthlich nach obigem Gemälde;<sup>2)</sup> hier ist eine ältere Frau beschäftigt, Venus das Haar zu ordnen. Ebenso weist ein anonymes Stich (Sch. 124. 41) dieselbe Composition mit wenigen Aenderungen auf. Denselben Gegenstand stellt ein Gemälde in der Florenzer Gallerie dar, das von J. B. Patas gestochen ist (Sch. 124. 42).

Eine ganz eigenthümliche Composition ist »Venus von der

1) Der Director der Liechtenstein-Gallerie, Jac. von Falke äußert sich hierüber in einer gef. briefl. Mittheilung an den Verf. folgendermaßen: »Rubens' Toilette der Venus sieht mir in keiner Weise nach Tizian aus; es ist eben pur und blank Rubens' zweite Frau — so ächt und gut Rubens wir nur möglich«.

2) *Schneevoogt* nimmt dies als bestimmt an.

Jagd zurückkehrend«, indem wir sonst nur Diana in dieser Situation kennen; Venus ist allerdings ihrem Geliebten Adonis zu Liebe auch Jägerin geworden. Vielleicht schwebte Rubens die Stelle *Ovid, Metam.* 10. 528 ff. vor, wo hiervon berichtet wird:

„Mit ihm zieht sie durch Wald und Gebirg und dornige Klippen,  
„Bis zum Knie geschürzt ihr Gewand nach der Weise Dianens.“

Das Bild war f. Z. in der Sammlung *Orléans* und wurde dort von Launay gestochen; <sup>1)</sup> 1792 kam es nach England; eine schöne, ungemein geistvolle Skizze davon ist im Besitze des Earl of Radnor, *Longford Castle*. Im Mittelpunkt der Composition ist die schöne Göttin, die eine an die Schulter gelehnte Lanze trägt, mit einer Anzahl kleiner Vögel in der Schürze; vor ihr gehen zwei Satyrn, einer trägt Früchte in seinem Gewand, von welchen zwei Knaben naschen, der andere einen Fruchtkorb auf dem Kopf; das Gefolge der Göttin bilden fünf Nymphen, deren eine von einem Sackpfeifer umarmt wird; sie tragen Wildpret und Jagdgeräthe; dabei mehrere Hunde. Dies alles würde auch auf Diana passen, jedoch findet sich in dem Galleriewerke, in *Smith, Cat. rais.* und Waagens Verzeichniß <sup>2)</sup> der *Galerie d'Orléans* die Angabe, daß wir hier Venus haben.

Mehrere Compositionen zeigen Venus aus dem Meere steigend oder darüber schwebend, diese sind aber wohl nicht als Darstellungen eines einfachen Bades, sondern als solche der Geburt der Venus aufzufassen und gehören daher in unsere zweite Abtheilung. Dagegen dürfte hier zu nennen sein ein in der Sammlung Suermondt in Aachen befindliches Bild: »Venus, scheint aus dem Meere aufzusteigen«; in den Händen hält sie ein flatterndes Tuch.<sup>3)</sup>

Einen Typus der Venus, den wir bei den Italienern des 16. Jahrhunderts häufig finden und den insbesondere Tizian in einer Reihe von in ihrer Art unerreichten Meisterwerken vorgeführt hat, finden wir bei Rubens in eigener Composition nicht, nämlich die »Ruhende Venus«, d. h. die Göttin ruhend oder schlafend auf dem Lager ausgestreckt, allein oder von Amor begleitet. Dagegen

1) *Smith, Catal. raisonné p.* 179 n. 623. Bei *Schneevoogt* fehlt der von Smith angegebene Stich von Launay.

2) Waagen, *Kunstwerke in England.* I. Theil. Berlin 1837. S. 518.

3) Nach *Schneevoogt, p.* 125, n. 51.



hat Rubens von Tizians »Venus auf dem Ruhebett mit Amor«, jetzt im Madrider Museum (N. 460), eine Copie gefertigt, die aus des Künstlers Nachlaß von Philipp IV. gekauft wurde, und hat von einer anderen »Venus auf dem Ruhebette« deselben Meisters (Florenz?) eine Zeichnung gemacht, die von P. Soutman gestochen wurde.<sup>1)</sup> Dieser Stich ist ein interessantes Blatt, auf dem wir sehen, wie unter Rubens Stift und Soutmans Grabstichel die ideale Gestalt in eine realistische verwandelt und das Gesicht ällicher geworden ist. Sodann hat Rubens die Zeichnung einer nackten »ruhenden Venus« an deren Busen Amor schläft, nach dem Gemälde von Giorgione gemacht, welche v. J. L. Krafft gestochen ist (Sch. 125. 50).

Mehrfach hat Rubens »Mars und Venus« nebst Amoren dargestellt, ohne daß diese Bilder gerade zu seinen besten gehören. Eine dieser Compositionen, in der *Dulwich Gallery*, zeigt uns die nackte Göttin auf einem Ruhebett sitzend, die Rechte auf den Busen gedrückt, die Linke quer über den Leib — bekannte Haltung antiker Venusstatuen — ihr blondes Haar ist mit Perlen geschmückt; Amor klettert auf ihr Knie und sieht ihr muthwillig ins Gesicht; dicht neben ihr steht Mars bei einem Tische, auf den ein Amor gestiegen ist, um seine Rüstung loszufchnallen; am Tische lehnt ein glänzender Schild, auf dem Boden liegt ein Köcher, im Hintergrunde Architektur und eine rothe Gardine. Classisch sind diese Gestalten aber nicht, es fehlt ihnen sehr an idealer Form und Schönheit des Ausdrucks, dagegen ist Colorit und Licht vorzüglich. Auf einer Oel-Skizze in der Berliner Gallerie (früher in der Sammlung Suermondt) sehen wir die nackte »Venus«, die sich auf ein Postament stützt, die Linke auf den kleinen Amor legt, der ihr linkes Bein umfaßt und sich gegen Mars wendet, der in voller Rüstung rechts hinter ihr steht und den linken Arm um sie schlingt. Sonderbar erscheint eine Composition, welche J. T. Avril 1778 gestochen hat (betitelt »*Mars au retour de la guerre*«) (Sch. 121. 14) und die uns »Venus und Mars« in einem weiten gewölbten Raume<sup>2)</sup> zeigen, in dem sich zahlreiche

1) *Cette estampe ne figure pas aux catalogues de l'oeuvre de Rubens, elle est pourtant d'après un dessin du maître et d'ailleurs assez rare. Hymans, la gravure etc. a. a. O. p. 63, note 1.* — Eine gute Reproduktion des Stiches ist dort beigegeben.

2) »dans une grotte«, Michiels, *Catalogue*; »dans un souterrain«, *Schneevooft* p. 121, n. 14.

Waffenstücke und rechts zur Seite eine Schmiedewerkstätte befindet; Mars, vom Kriege zurückgekehrt, steht in voller Rüstung da und schlingt seinen Arm um die Taille der Venus, die völlig nackt neben ihm steht; sie streckt den Arm aus, um ihm den Helm abzunehmen, mehrere Amoren unterstützen sie dabei. Die Stellung der Venus erscheint etwas verzwickt, ihr Gesicht pausbäckig und nicht eben geben geistvoll, Mars neben ihr posirt. Unangenehm ist der Contrast zwischen Mars in voller moderner Rüstung und der ganz nackten Venus, ebenso passen die antiken Gottheiten gar zu wenig in dieses Lokal, mit den modernen Waffen und den zwei Kanonen! Es ist keine sehr erfreuliche Composition, doch auf dem Stich ist ausdrücklich Rubens als Maler angegeben.

Eine weitere Darstellung von »Mars, der zu Venus heimkehrt«, ist in einem schlechten anonymen Stich (A. v. Hoorn exc. — Sch. 121. 15) vorhanden. Mars hat sich zur Seite der rechts sitzenden Göttin auf ein Knie niedergelassen, die ihm das Schwert abnimmt, während drei Amoren seine Rüstung wegtragen und ein vierter sein Pferd bestiegen hat. Außerdem existirt noch ein anonymes Stich »Venus und Mars« (Sch. 125. 52).

Diese Venus- und Mars-Darstellungen Rubens' gehören zu denen, die am wenigsten den Geist der Antike zeigen und bei denen der Anachronismus in Rüstung, Waffen und Geräthen am stärksten wirkt. Dieser Gegenstand ist von den italienischen Renaissancemeistern mehrfach weit besser behandelt worden.

Von Darstellungen Amors oder der Amoren allein findet sich sehr wenig bei Rubens. Eine Composition, die aus Philostratus genommen sein soll, »Kämpfende Amoren«, war im Kataloge von Rubens' Nachlaß, Nr. 81 verzeichnet; vermuthlich stellte sie den in *Philost. Imag.* 6, 12 geschilderten Ringkampf zweier Amoren dar. Ein anonymes Stich nach Rubens (?) <sup>1)</sup> zeigt einen »Amor mit einem Satyr sich balgend«, während zwei andere auf der entgegengesetzten Seite zusehen, von denen einer Trompete bläst, der andere den Kranz für den Sieger hält. Auf einem anderen anonymen Stiche (Sch. 156. 158) ist ein »Amor auf einem Pferde« dargestellt, in der Attitude des Schießens, aber ohne Bogen; auf einem dritten anonymen Stiche (Sch. 156. 159) derselbe

1) *Smith, Cat. p. 30, n. 81*, fehlt bei Schneevooft.

v. Goeler-Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

Gegenstand, jedoch so, daß Amor im Galop dahinsprengt und mit der linken Hand den Bogen hält, mit dem er schießt. Weiter ist sodann in der Sammlung des *Duke of Devonshire, Chatsworth*, eine Rubens'sche Zeichnung »Gruppe von Amoren«.

Außerdem hat Rubens eine Copie des »Amor, der seinen Bogen schnitzt« von Parmeggiano (früher glaubte man Correggio) gefertigt, die in der königl. Gallerie in Schleißheim ist (gezeichnet »Rubens 1614«). Oben erwähnten wir bereits, daß Rubens im Jahre 1604 sehr wahrscheinlich auch eine Copie der »Schule Amors« von Correggio im Auftrage des Herzogs von Mantua machte (vergl. S. 60).

Der Venus liebreizende Begleiterinnen, »die drei Grazien«, hat Rubens in drei verschiedenen Compositionen verherrlicht. Wir haben hier zuerst ein Gemälde *en grisaille*, in der Gallerie der Uffizien in Florenz, von Maffard gestochen (Sch. 128. 76). Auf diesem lehnt sich die mittlere der Grazien an die linke und schlingt ihren Arm um deren Hals, während diese ihren Arm um die Taille der mittleren legt, beide kehren dem Beschauer die Vorderseite zu; die dritte zur Rechten erfaßt Schulter und Hand der mittleren und steht so, daß wir die Seite und den Rücken zum Theil sehen. Die mittlere wird von zwei schwebenden Amoren mit einem Blumenkranze gekrönt.

Der Typus der Gesichter, die Haarfrisur (mit Diadem, Korymbos und Locken im Nacken), die edlen, regelmäßigen Formen und die gemessene Ruhe der Composition zeigen den starken Einfluß der Antike auf dieses schöne Bild, das, wie wir schon früher erwähnten, während seines italienischen Aufenthaltes entstand. — Ein zweites Bild, von dem wir einen Stich von J. Crokaert haben (Sch. 127. 75) vermuthlich daselbe, das nach der Angabe von Michel die Wittve Rubens an den König von England verkaufte, zeigt die drei Grazien zwischen zwei Bäumen, einen Blumenkorb tragend.

Die dritte und schönste Composition finden wir in dem Bilde des *Musco del Prado* in Madrid (vergl. die beigegebene Tafel II), einer der herrlichsten mythologischen Darstellungen von Rubens, in kleinerer Wiederholung in der k. k. Kunst-Akademie in Wien, von Petrus de Jode vorzüglich gestochen (Sch. 127. 73), ebenfalls sehr schön, ohne das Beiwerk von einem Anonymus (Sch. 127. 74, sehr selten).



Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach.

DIE DREI GRAZIEN.

MUSEUM IN MADRID.

Goeler v. Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

Jena, Hermann Costenoble.







Hier ist die Gruppe der drei Grazien so componirt, daß die mittlere die volle Rückenansicht, die rechte und linke eine etwas seitlich (einwärts) gewandte Vorderansicht bieten; sie fassen sich wechselseitig in reizendster Weise mit den Armen; so finden wir sie gewöhnlich auf antiken Darstellungen gruppiert; den linken Fuß haben sie auf die Zehen erhoben, „sie stampfen mit wechselndem Fuße den Boden“, (*gratiae decentes alterno terram quatiant pede*), wie es bei Horaz, Oden I, 4. 6, 7 heißt, welche Stelle der Maler wohl vor Augen hatte. Die drei Grazien, bis auf einige leichte Gewandstreifen ganz nackt, stehen im Freien neben einer Fontaine, über ihnen ist eine Blumenguirlande.

Die Formen und Linien sind nicht so rein und regelmäßig und nicht antikisirend wie bei dem Florenzer Bilde, die Parthie um das Knie ist sehr realistisch gehalten, doch sind die Körper schlank und von maßvoller Fülle; von den Gesichtern ist insbesondere das der linken ganz allerliebste. Der Hauptreiz dieses Bildes liegt einerseits in der unendlichen Feinheit, womit die einzelnen Theile in einem lichten und kühlen Gesammttone modellirt sind, andererseits in der ungemein harmonischen Composition und dem köstlichen Rhythmus der Gruppierung. „Möchte man sich herausnehmen an Linie und Stellung der einzelnen Figuren zu mäkeln, so empfängt doch das Auge, sobald es die Gruppe als Ganzes erfaßt hat, den Eindruck reiner Harmonie“. <sup>1)</sup> Die Grazien haben hier allerdings mehr den Charakter junger Frauen, als den junger Mädchen, aber die Anmuth kommt deshalb nicht minder zur vollen Erscheinung, sie sind wirklich als Göttinnen der Anmuth dargestellt. Diese drei Grazien sind ein vorzügliches Beispiel dafür, wie Rubens es verstand, Gestalten aus der Antike in seine ganz eigne, aber derselben auch ganz würdige Formen Sprache zu übersetzen.

Wir wenden uns zur dritten Gruppe, welche uns Diana und ihre Nymphen (ausschließlich) in ihrem Jagdleben vorführt, zum Theil mit Satyrn zusammen, die ihnen entweder respectvoll begegnen oder sie in zudringlicher, frecher Weise verfolgen. Wir finden Diana und ihre Nymphen vor, während und nach der Jagd.

»Dianas Aufbruch zur Jagd« stellt ein prächtiges Ge-

1) Woltmann, a. a. O. S. 77.

mälde in der Sammlung von Sir Simon Clarke dar, gestochen von J. Ward (Sch. 121, 19); ein Gemälde ähnlicher Composition ist in der Gallerie zu Cassel. Die Göttin, die mit Mantel und Tigerfell bekleidet ist, wobei der rechte Arm, Brust und Beine entblößt sind, und in der Linken den Speer hält, schreitet vorwärts und streichelt mit der Rechten ihren Lieblingshund; links zwei andere Hunde; dahinter drei Nymphen, von denen eine sich gegen die Umarmung eines Satyrs wehrt, den wiederum ein anderer hinter ihm stehender Satyr zur Seite zu drängen sucht. Smith nennt dieses Bild ein Capitalstück. Es zeigt deutlich, wie meisterhaft Rubens diese Art von Sujets zu behandeln verstand, wie er den eigenthümlichen Ausdruck zu geben wußte, der ihnen entspricht.

Andere Gemälde zeigen »Diana auf der Jagd«, so eines in der Berliner Gallerie. Diana ist hier im Begriff, einen Hirsch, den die Meute ihrer Hunde eben gepackt hat, mit dem Jagdspieß zu durchbohren. Ihr folgen zur Rechten ein bärtiger Alter, der den Wurfspeer nach dem Hirsche schleudert und weiter zurück eine bogenspannende Nymphe; zuäuserst rechts ein Jäger, das Jagdhorn blasend. Links hinter dem Hirsch entflieht die Hindin. Die Thiere sind von Frans Snyders, die waldige Flachlandschaft ist von einem Gehülfen, wahrscheinlich Jan Wildens gemalt. — Auf einem Stich von Jos. Goupy (Sch. 229. 34) sehen wir Diana und ihre Nymphen einen Hirsch und ein Hirschkalb verfolgen. »Die Dianajagd«, die 1710 in der *Torre de Parada* zu Grunde ging, erwähnten wir schon oben; eine »Landschaft mit Diana auf der Jagd« befindet (oder befand) sich im Escorial.

Sehr interessant sind zwei Compositionen, welche »Dianas Heimkehr von der Jagd« darstellen. Die eine davon existirt in zwei Exemplaren, davon das vorzüglichere in der Darmstädter Gallerie, das andere ebenfalls schöne in der Dresdener Gallerie ist.<sup>1)</sup> In der Mitte des Bildes etwa sehen wir Diana, in rothem hochgeschürzten Gewande, das auch Arme und linke Brust frei läßt; in ihrer Rechten trägt sie einen Speer, in dem aufgenommenen Gewande ihre Jagdbeute, verschiedene Vögel; hinter ihr in einer Reihe sind drei Nymphen mit Jagdspeeren, die vorderste derselben trägt einen Hafen über der Schulter, hinter diesen sind

1) Die Beschreibung dieser Composition bei *Smith, Cat. p. 81, n. 252* ist unrichtig, indem er sie für identisch hält mit der zweiten.

noch zwei weibliche Gestalten, darunter eine ältere. Diana gegenüber stehen zwei Satyrn, d. h. bocksfüßige Waldgötter; der eine im Vordergrund trägt eine Menge Früchte auf den Armen, der andere, mehr im Hintergrunde, trägt einen Korb mit Früchten auf dem Kopfe, von denen er Diana eben eine anbietet; hinter den Satyrn erscheint ein Schäfer mit einem Dudelfack, der eine Schäferin küßt; neben derselben sind zwei nackte Kinder, die von den Früchten der vorderen Satyrn naschen. Außerdem sind die Jägerinnen von vier prächtigen Windhunden begleitet.

Die andere Composition ist wieder ein Gemälde der Dresdener Gallerie, gestochen von B. à Bolswert (Sch. 122, 24).<sup>1)</sup> Statt zwölf Figuren wie die erste hat sie nur sieben; dieselben sind nicht in ganzer Größe wie auf der ersten, sondern nur bis an's Knie gegeben. Diana und die beiden Satyrn mit den Früchten stimmen in beiden Compositionen überein; statt des fehlenden küßenden Paares links ist in dieser Composition ein dritter Satyr, der seine linke Hand auf des vorderen Satyrs Schulter legt und ihm ins Gesicht sieht. Hinter Diana kommen ebenfalls drei Nymphen; die Hasenträgerin ist dieselbe, die andern zwei sind verändert; die beiden anderen weiblichen Gestalten und die beiden Kinder fehlen. In der rechten Ecke streckt ein schöner Windhund seinen Kopf vor; außerdem sind noch zwei Windhunde da.

Hier sehen wir also Diana und ihr Gefolge im freundlichen Verkehr mit Satyrn, was gegen den Sinn der antiken Mythologie ist, die die Satyrn nur als Verfolger und Bedränger der Diananymphen kennt. Der Contrast zwischen den schönen Jägerinnen und den bocksfüßigen Waldgöttern, die den beiden Hälften des Bildes entsprechend einander gegenüberstehen, zwischen dem züchtigen Wesen der ersteren und ungebundenen Lebenslust der letzteren, ist ein sehr wirkungsvoller. Die Satyrn sind sehr charakteristische, kraftvolle Gestalten; die Frauen zeigen hübsche Köpfe und weiche Formen; die Farbe ist warm und blühend. Die Zeichnung ist sehr sorgfältig, jede Bewegung, jeder Ausdruck ist aufs Glücklichsste erfunden und aufs Geschmackvollste angebracht.

Dieses Bild gehört offenbar zu denen, in welchen wir Reminiscenzen an antike geschnittene Steine finden und die die edle

---

<sup>1)</sup> Die Gruppe der Diana und ihrer Nymphen allein gibt ein sehr feltner Stich von Melini (Sch. 122, 25).

Schönheit antiker Compositionsweise zeigen. Auch die Gestalten selbst und der Gesichtstypus der Diana entbehren nicht ganz des antiken Charakters, wenn sie auch, wie Rooses sagt „viel Rubensches Fleisch angefetzt haben“. Daß aber die ganze Composition der eines bestimmten antiken geschnittenen Steines nachgebildet sei, daran ist natürlich nicht zu denken. Es ist einfach deshalb schon nicht möglich, weil, wie gesagt, der freundliche Verkehr Dianas und ihres Gefolges mit Satyrn in der antiken Mythologie und Kunst nicht vorkommt.

Eine Scene nach der Jagd führt uns ein Gemälde der Münchener Pinakothek (Atelierbild) vor <sup>1)</sup>. Diana ruht von ihren Nymphen umgeben im Walde, mitten unter getödtetem Wild und spielt mit ihrem Hunde. Ein Hirsch wird ausgeweidet und die Jagdbeute herbeigebracht. Die Landschaft und wohl auch manches von den Thieren und Nebendingen ist von Jan Breughel gemalt. Nicht weiter bekannt ist mir eine Composition »Diana und ihre Nymphen«, welche V. M. Picot nach dem in seinem Besitz befindlichen Gemälde 1780 gestochen hat (Sch. 121. 17).

Diana und ihre Nymphen oder die letztern allein, welche von der Jagd ermüdet im Walde schlafen, werden von Satyrn belauscht und erspäht: diese Scene hat Rubens mehrfach dargestellt. Aehnliche Scenen hatte einerseits die antike Kunst, <sup>2)</sup> andererseits die italienische Kunst seit dem 15. Jahrh., besonders die norditalienische, <sup>3)</sup> häufig behandelt. Rubens' Natur war dieses Thema sehr entsprechend, er konnte die Anmuth und Schönheit der schlafenden Nymphen wie die sinnliche Lüfternheit der häßlichen Walddämonen zur wirkungsvollsten Geltung bringen.

Ein Gemälde in der königl. englischen Gemäldesammlung, welches R. Earlom gestochen hat, (Sch. 122. 22) zeigt uns »Diana mit zwei Nymphen«, die nach der Jagd am Fuße eines Baumes, auf einer Bodenerhöhung schlafen. Sie sind völlig nackt; die vordere Gestalt ist durch Perlen im Haar und um den Hals als Diana charakterisirt. Im Hintergrunde ist eine breite Draperie querüber gehängt, welche durch die sich heranschleichenden Satyrn

1) *Smith, Cat. p. 71, n. 215* bezeichnet das Bild irrig als »Aufbruch zur Jagd.«

2) Vgl. z. B. *Museo Pio Clem. V. 8, Zoëga, bassiril. II, 72 u. 77.*

3) Vgl. z. B. *Marc Anton: Passavant 180, Bartsch 285, Marco Dente: Pass.*

36. *Bartsch 223.*



emporgehoben wird, die lüftern auf die drei schlafenden Schönen blicken. Die weiblichen Gestalten zeigen edle, schöne Formen und liegen anmuthig hingegossen. Die Satyrn sind maßvoll behandelt, der gierige Ausdruck ist vortrefflich. Vorne liegt eine Menge Jagdbeute. Eine etwas andere Composition dieser Scene sehen wir auf einem kleineren, aber vorzüglichen Gemälde der Münchener Pinakothek (Nr. 289), welches von P. Soutmann gestochen ist (Sch. 122. 21) und von dem es auch eine schöne Lithographie von Piloty gibt. »Diana und drei ihrer Nymphen« (der Katalog gibt an »Nymphen der Diana«) sind von der Jagd ermüdet im Walde unter ihrer Beute eingeschlafen und werden von drei Satyrn, die sich herbeigeschlichen haben, belauscht. Diana liegt auf einer kleinen Bodenerhöhung ganz nackt auf dem Rücken, ein Satyr hat eben ihre letzte Hülle weggezogen, links von ihr zwei Nymphen, rechts die dritte, welche vornüber liegt; links unten bellt ein Hund die Satyrn an; vorne liegt eine Menge Geflügel. Die Formen sind noch gemäßigt, jedoch theilweise nicht gerade schön und edel, realistischer als in dem erstgenannten Bilde, besonders bei den zwei etwas ältlich erscheinenden Nymphen links; die Stellungen sind mannigfaltig und lebensvoll, zum Theil aber, besonders bei der auf dem Rücken liegenden Nymphe, etwas gezwungen. Das realistische Moment tritt noch stärker in dem Soutman'schen Stich hervor. Malerisch ist dieses Gemälde von vorzüglicher Wirkung. Die Gestalten sind im vollsten Licht genommen und in einen Goldton von einer selbst bei Rubens nicht häufigen Tiefe getaucht. Die köstliche Landschaft und das Federwildpret hat Jan Brueghel gemalt.

Eine einzelne Nymphe, die in ihrem Schläfe von einem Satyr erpäßt wird, zeigt ein Stich nach Rubens von G. Panneels, desgl. einer von J. G. Nochez<sup>1)</sup> (Sch. 131. 108. 109). Ein anderes, aber verwandtes Thema zeigt ein Stich nach Rubens von A. Herzinger: Ein Satyr überrascht eine Nymphe im Bade (Sch. 131. 111). An die Stelle des Satyrs tritt sodann ein Schäfer in einem Bilde im Belvedere in Wien, das J. A. Prenner gestochen hat (Sch. 131. 107). In einer Landschaft, in der Nähe einer Fontaine

1) Ins Menschliche überfetzt finden wir diese Scene auf einem Bilde, das sich in der Sammlung des Fürsten Gallitzin befand und von O. Geiger gestochen wurde (Sch. 131. 110): eine nackte unter einem Baum eingeschlafene Frau wird von einem Greife im Priesterkleid erpäßt.



schlafen drei schöne Nymphen unter dem Schatten eines Baumes, jenseits derselben lehnt ein Schäfer auf einem Stab, der sie bewundernd betrachtet; ein Jüngling, wohl der Wächter der Schlafenden, steht eingeschlafen, das Haupt in die Hand gestützt bei der Fontäne. Die Formen der Frauen sind anmuthig.

Handelte es sich bei den eben betrachteten Darstellungen um relativ friedliche Scenen, eine bloße Belaufung und Betrachtung der schlafenden Schönen, so führt uns das prächtige Gemälde des *Museo del Prado* in Madrid (n. 1586), »Nymphen der Diana von Satyrn überfallen« (vergl. die beigegegebene Tafel III), einen gewaltthätigen Angriff zur Entführung und energische Abwehr vor. Wir sehen sieben Nymphen, die am Waldesrande bei ihrer Jagdbeute eingeschlafen waren, von vier Satyrn, d. h. bocksbeinigen Walddämonen überfallen; jede derselben sucht eine der Nymphen fortzuschleppen, die sich heftig dagegen sträuben; zwei andere stehen links, zur Abwehr bereit, die eine, sehr üppige und starke will eben ihren Jagdspieß auf den zunächst stehenden Satyr schleudern; eine der Nymphen liegt noch vorne schlafend am Boden. Die Gewänder sind fast durchgängig herabgefallen, nur die vorderste links ist noch bekleidet und zwar ganz modern, mit Rock und Mieder. Wir haben hier eine kühne, kraftvolle, lebendige Composition, in der, wie Waagen sagt, „in höchst energischer und geistreicher Weise die Worte Goethes »Und in wüthendem Erglügen hält der Faun die Nymphe fest« als Thema einer Reihe von Motiven variirt werden.“ Die Formen sind ziemlich maßvoll, nur die beiden Nymphen zur Linken sind etwas gar derb; dagegen ist die schlafende, von hinten gefasene Nymphe eine sehr schöne, anmuthig hingegossene Gestalt; der Rhythmus der Bewegungen ist ausgezeichnet. Dazu kommt noch die Wärme und Klarheit des Fleisches, das Landschaftliche und die treffliche Behandlung, so daß wir dieses Bild zu den vorzüglichsten Werken von Rubens rechnen müssen. »Ein Ueberfall von Nymphen durch Satyrn«, welche sie entführen wollen, wird auch in einem Gemälde der Gallerie in Florenz, aber wieder in anderer Weise dargestellt; es ist nach Smith von einem Schüler von Rubens ausgeführt und wurde gestochen von F. A. Lorenzini (Sch. 130. 106).

Die Satyrn, denen wir eben im Kreise der Diana begegneten, bilden den Uebergang zur vierten Gruppe, den Darstellungen aus dem bacchischen Kreise. Als die Einleitung oder das



NYMPHEN DER DIANA VON SATYRN ÜBERTALLEN.

MUSEUM IN MADRID.

Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach.

Goeler v. Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

Jena, Hermann Costenoble.



Vorſpiel derſelben, worin das Thema noch gemäßigt behandelt wird, kann man eine Reihe von Darſtellungen von Satyrn oder Faunen betrachten, welche theils einzeln, theils von anderen Geſtalten begleitet und meiſt mit dem Genuſſe von Wein oder Trauben beſchäftigt ſind.

Die Bezeichnung Satyrn iſt eigentlich faſt durchgängig eine unrichtige und es ſollte ſtatt deſſen heißen: Pane, Panisken oder Faune. Die antike Mythologie und bildende Kunſt unterſchied dieſe beiden Gattungen von Walddgöttern dadurch von einander, daß ſie den Panen, römisch Faunen, Bocksbeine und Hörner gab, den Satyrn aber nur ſpitzige, thieriſche Ohren und ein Schwänzchen im Rücken, ſonſt aber ganz menſchliche Bildung. In moderner Zeit, bis in unſer Jahrhundert herein, wurde aber ſonderbarer Weiſe dieſes Verhältniß gerade umgekehrt, indem die antiken Pane oder Faune als Satyrn und dieſe dafür als Faune bezeichnet wurden.<sup>1)</sup>

So finden wir es auch bei den Rubens'schen Darſtellungen. Es giebt ſeinen Walddämonen mit ſeltenen Ausnahmen die groteskere Geſtalt der Pane oder Faune mit ihren Bocksfüßen, die dann irrig als Satyrn bezeichnet ſind, während die Satyrn als Faune gelten. Aber auch dieſe umgekehrte Unterſcheidung iſt nicht überall conſequent durchgeführt, und es treten Verwechslungen ein; in manchen Fällen ſind auch die Bocksbeine, das charakteriſtiſche Merkmal, gar nicht ſichtbar. Da alſo eine conſequente Unterſcheidung hier doch nicht durchzuführen iſt und die betreffenden Bezeichnungen der Gemälde einmal eingebürgert ſind, ſo verzichten wir im Nachfolgenden, ſofern es nicht ausdrücklich bemerkt iſt, auf die richtige Unterſcheidung von Satyrn und Panen oder Faunen; mit wenigen Ausnahmen handelt es ſich, wie geſagt, um die bocksbeinigen Walddämonen. Die Bezeichnung Pane oder Panisken iſt dagegen ſtets richtig in antikem Sinne gebraucht.

Unter den Darſtellungen von Satyrn oder Faunen iſt wohl die ſchönſte der »lachende Satyr« in der Münchener Pinakothek, lithographirt von F. Piloty (Sch. 132, 118), neuerdings geſtochen von Nic. Moſſoloff.<sup>2)</sup> Er iſt in halber Figur dargeſtellt; hinter

---

1) Vgl. Winckelmanns Werke, herausg. v. Meyer u. Schulze, Dresden 1811. IV. S. 284 Anmerk.

2) In der *Gazette des Beaux Arts*. T. 24. 1868.



ihm steht ein Mann (auch als Faun oder ebenfalls als Satyr bezeichnet) mit einem Löwenfell, der gierig aus einer Muschel trinkt. Der Satyrtypus ist hier verhältnißmäßig ideal aufgefaßt, zugleich aber äußerst charakteristisch; der lachende, weinselige Ausdruck ist köstlich, das braune Fleisch hebt sich vortrefflich von dem pechschwarzen Hintergrunde ab. Verwandtschaft mit dem Münchener Satyr und ebenfalls eine relativ ideale Auffassung zeigt der »Satyr mit einer Bacchantin«, der im Cataloge von Rubens' Nachlaß unter Nr. 174 verzeichnet war und auf einem Stiche von Alex. Voet jun. wiedergegeben ist (Sch. 131. 114); er bringt einen Korb mit Trauben und Orangen; eine Bacchantin ihm zur Seite, die weniger ideal ist, umfaßt mit ihren Armen seinen Hals; beide ebenfalls in halber Figur. Ein Bild der Dresdener Gallerie (Nr. 913) zeigt einen Satyr, der den Saft eines Bündels Trauben in eine Schale drückt, die ein junger Satyr hält, dahinter das Kind Bacchus, ein Traubenbüschel an den Mund haltend, vorne eine Tigerin, die ihre Jungen säugt. Eine ähnliche Composition <sup>1)</sup> ist von L. Vorstermann gestochen (Sch. 32. 117): ein Satyr sitzt auf einer Bank und drückt den Saft einer Traube in ein Gefäß; im Vordergrund schläft ein Tiger, ein zweiter springt auf und scheint von der Traube fressen zu wollen. Einen jungen Satyr mit einer Weintraube in der Hand stellt ein Gemälde vor, daß f. Z. in der Sammlung des Marquis of Bute war und von A. Cardon gestochen ist (Sch. 132. 119).

Auch die musikalische Seite der Satyrn oder Faune ist vertreten. Ein junger Satyr oder Faun,<sup>2)</sup> der eine Flöte hält, ist auf einem schönen kleinen Bilde im Belvedere in Wien, das von J. A. Prenner und Carol. Watson gestochen ist (Sch. 132. 120. 121), in halber Figur dargestellt. Er zeigt ein fröhliches Gesicht, seine Stirn ist mit Weinranken bekränzt, um die Schultern ist ein Thierfell geworfen. Einen Satyr mit zwei Flöten, auf denen er spielt, finden wir auf einem anonymen Stich nach Rubens (Sch. 131, 113).

Das lüsterne Element der Satyrn, das wir bereits oben kennen lernten, zeigt eine ebenfalls anonym gestochene Composition

1) Nicht eine identische, wie Schneevoigt S. 137, Nr. 117 angiebt.

2) Auf d. Stiche v. Watson als „Bacchant“ bezeichnet, von *Smith, Cat. p.* 302, der es mit dem Bilde des Marq. of Bute verwechselt, als „junger Bacchus“.



(Sch. 131. 112), nämlich einen Satyr, der eine Schäferin zu bedrängen scheint. Ein Satyr von Rubens war außerdem f. Z. im Escorial; im Catalog von Rubens' Nachlaß war unter Nr. 89 ein Panneau erwähnt: »Ein Mann und eine Frau von Satyrn begleitet«.

Eine hübsche Genrescene zeigt eine kleine Zeichnung in der Gallerie *Belle Arti* in Venedig: ein weinlaubbekränzter alter Faun oder Pan läßt ein kleines Kind auf einem Bock reiten, den ein kleiner Paniske vorne bei den Hörnern hält. Einen »Satyr mit einer Ziege« stellt der vierte der oben (S. 74) besprochenen Entwürfe für Basreliefs, gestochen von Th. van Kessel (Sch. 221. 22) dar; er sitzt auf einem Felsen und hält die Ziege an einem Stricke; ein Kind spielt mit derselben, drei andere stehen dabei. Hierher gehört ferner eine Darstellung des Pan, die früher in der Galerie d'Orléans war und von C. N. Varin gestochen ist; er hält eine Weintraube in der Hand, die ihm Syrx entreißen zu wollen scheint; zu ihren Füßen drei Tiger und zwei Kinder.

Rubens hat auch Nymphen in freundlichem, kameradschaftlichem Verkehr mit Satyrn dargestellt, nämlich in einem Gemälde des Madrider Museums. Diese Nymphen sind natürlich nicht die keuschen Nymphen der Diana, sondern bacchische. Wir sehen im Vordergrund des Gemäldes fünf solcher Nymphen am Rande eines Gehölzes nackt auf dem Boden sitzen, die eine links im Schooße eines Satyrs ruhend; rechts steht eine andere und pflückt Früchte; ein fatter Satyr tritt aus dem Gehölz; weiter hinten sehen wir einen Satyr und zwei Nymphen, die auf den Bäumen sitzen und Früchte pflücken, die zwei andere unten auffangen. Rechts vorne spielt ein Kind mit einem Tiger. Die Formen sind nicht besonders schön, auch die Stellungen der Nymphen sind nicht gerade anmuthig; die Composition ist lebendig; das Landschaftliche ist sehr schön. Hierher scheint auch das nicht weiter bekannte Gemälde: »Leoparden mit Satyrn und Nymphen«, in einer schönen Landschaft, zu gehören, das i. J. 1618 in Besitz von Sir Dudley Carleton kam.

Endlich ist noch einer Zeichnung in der Albertina in Wien hier zu gedenken, welche »Bacchus als Kind« darstellt; es steht neben einem Baum, hält einige Trauben am linken Arm und führt eine mit der rechten Hand zum Munde.

Wir sind damit bei den eigentlichen bacchischen Scenen und Bacchanalien angelangt, in denen nun die Grundstimmung

derbster Sinnlichkeit in mächtiger Weise hervortritt und die Themata: Trunksucht und Wollust im *fortissimo* behandelt und mit „urkräftigem Behagen“ variirt werden. Rubens hat seinen Gegenstand bis zu seinen äußersten Consequenzen verfolgt, er hat in diesen Darstellungen die grobmaterielle, thierische genußfüchtige Natur der bacchischen Gestalten in vollstem Maße, weit stärker als die Antike, ausgebildet und derselben auch in den mitunter gänzlich deformirten Leibern einen frappanten Ausdruck verliehen. In diesem derben Kraftgeist und kühnen Realismus ist Rubens über die Grenzen der antiken Auffassungs- und Darstellungsweise bacchischer Szenen zum Theil weit hinausgegangen. Auch zwischen Rubens und den italienischen Renaissancemeistern ist hier ein Unterschied. Auch auf den beiden Stichen Mantegnas mit bacchischen Szenen oder den Wandgemälden Giulio Romanos im *Palazzo del Te* oder den bacchischen Compositionen Tizians, besonders seinem »Bacchanal« im Madrider Museum, finden wir derbe Sinnenlust und gründliche Betrunkenheit, auch hier den aufgedunsenen Silen, der von seinen Getreuen geschleppt wird, auch hier sinnlos beraufchte Satyrweiber, aber so weit wie Rubens gehen sie doch nicht; Mantegnas und Giulio Romanos an die antike Plastik sich anlehrender Stil, Tizians Formenadel und reizvolle Lichtführung, die manches Anstößige bedeckt, kommt doch auch hier zum Durchbruch und giebt diesen Darstellungen noch einen gewissen Grad von Idealität.

Den geraden Gegensatz zu Rubens bildet Nicolas Pouffin, der seinen bacchischen Gestalten antikisirende, schlanke, geschmeidige Formen, Anmuth und Eleganz verleiht, sie aber zu conventionellen Idealtypen, zu unperfönlchen Wesen macht, denen wir kühl gegenüberstehen. Rubens' bacchische Gestalten sind vorherrschend häßlich, einzelne sogar abstoßend, aber es sind lauter wahre, lebensvolle Individuen, die aus einer schöpferischen Phantasie, einer mächtigen Gestaltungskraft entsprungen sind; das ist es, was neben den humoristischen Zügen, der trefflichen Composition, der Meisterschaft in der malerischen Behandlung und dem Zauber des Colorits uns an diesen Darstellungen anzieht und ästhetisch befriedigt.

Den Mittelpunkt und die Hauptfigur dieser sämmtlichen Compositionen bildet Bacchus oder Silen, um den sich die übrigen Gestalten gruppiren, und das Grundmotiv fast aller ist dies, daß

einer dieser beiden in schwerbetrunkenem, weinseligen Zustande gestützt, geführt oder geschleppt wird von einer kleineren oder größeren Zahl von Personen seines Gefolges, das aus Satyrn, Faunen, Panen, Panisken, Bacchanten, Negern und Paniskinnen, Satyrweibern, Nymphen, Bacchantinnen, Negerinnen besteht, die ebenfalls mehr oder weniger die Folgen des Weingenußes zeigen. Dieses Motiv hat Rubens stets wieder von neuem variiert. Der Bacchus, dem wir hier begegnen, ist nicht der schöne jugendliche Gott mit dem schwärmerischen Ausdruck, dessen Ideal Praxiteles ausbildete; diesen hat Rubens nie dargestellt; es ist der fette, schwerfällige Alte, der joviale Weinschwelger, der mit Silen sehr viel Aehnlichkeit hat, weshalb bei diesen Darstellungen meist nicht zu unterscheiden ist, ob wir Bacchus oder Silen vor uns haben.

Ich glaube nicht, daß man mit Roofes<sup>1)</sup> annehmen darf, Rubens habe diese Darstellungen in erster Linie zu didaktischem Zwecke, in moralisirender Tendenz geschaffen, um „zwei menschliche Leidenschaften auf den Rücken der alten Götter zu brandmarken“, sondern daß eher ein anderer Satz Roofes das richtige trifft: „In rein künstlerischer Hinsicht zeigt uns Rubens auf seinen Bacchanalien ebenfowenig etwas Widerliches, wie auf seinen Satyrbildern und geht nur darauf aus, uns zwei mächtige menschliche Leidenschaften in übermenschlichen Verhältnissen zu vergegenwärtigen“.

Wenn auch didaktische, moralisirende Tendenzen mit unterlaufen sollten, so wird man doch von jedem wahrhaften Künstler erwarten müssen, daß die entscheidenden und weitaus in erster Linie kommenden Triebfedern seines Schaffens die rein künstlerischen Absichten sind. Das urwüchsig derbe Naturell und der ungezügelte Kraftgeist, den Rubens oft zurückdrängen mußte, insbesondere durch den Einfluß der Antike, und denen er aber doch auch manchmal so recht freien Spielraum lassen wollte, wo konnten sie besser zu ihrem Rechte gelangen und genialer auftreten als in den Bacchanalien?

Sehr richtig hat Alfr. Michiels meiner Ansicht nach die Idee dieser Kunstwerke bezeichnet, wenn er sagt:<sup>1)</sup>

„*Les Fêtes de Vénus, les Bacchanales, les Marches de Silène, dans lesquelles la fantaisie de Rubens se donnait pleine carrière, ont*

1) Roofes, Rubens' myth. Darst. S. 10 u. 11.

2) Michiels, Hist. de la Peint. Flam. t. VII, p. 99.

*un fonds plus sérieux. Ce sont les jubilés de la nature, où les sens et l'imagination prennent leur revanche des contraintes sociales. Les pauvres charnelles s'y abandonnent à leur fougue, y montrent leur puissance indomtable, la secrète aspiration de l'homme vers une liberté absolue y brise toutes les digues, s'épanche comme en torrent.*“

Die Reiche der Darstellungen bacchischer Scenen eröffnet eine merkwürdige Composition, die unter dem Namen des »*Satyre à la vaisselle*« bekannt und von F. v. Wyngaerde gestochen ist (Sch. 132. 123). Sie stellt eine Anzahl bacchischer Gestalten dar, welche in einer Grotte eine Mahlzeit gehalten haben. Im Vordergrund rechts liegt eingeschlafen der betrunkene Silen, den Arm um den Hals eines Tigers, einen Korb mit Trauben neben sich. Links ist eine Terrasse, die mit goldenen Prachtgefäßen aller Art, wahrscheinlich nach Stücken aus Rubens' Sammlung gemalt, bedeckt ist; eine Bacchantin trinkt aus einem Becher, in den ein Weib den Saft einer Traube preßt; im Hintergrunde ein liebevolles Paar. Die reiche, moderne Ausstattung der Mahlzeit bildet einen sonderbaren Contrast zu den Gestalten der antiken Mythe. Rubens lehnt sich in dieser Composition an eines der Bacchanalgemälde Giulio Romanos in *Palazzo del Te* in Mantua an. — Einen »sitzenden Bacchus mit Gefolge« zeigt uns das Gemälde der Gallerie in Florenz, das von P. Peiroleri und Jac. Schmutzer (letztere unter dem Titel: *Sileno colla sua compagna*) gestochen ist (Sch. 134. 130. 131), sowie die Wiederholung derselben Composition in der Eremitage in St. Petersburg, die von Jordaens ausgeführt und von Podolinski gestochen ist (Sch. 134. 132). Bacchus sitzt auf einem Fasse und hält einen goldenen Becher in der Hand, in den eine Bacchantin Wein eingießt, während ein Junge neben ihr die überlaufende Flüssigkeit mit dem Munde auffängt. Auf der andern Seite trinkt ein Satyr in großen Zügen aus einem großen Gefäß, vor ihm steht ein kleiner Junge, der sehr ungenirt, fast offen ein menschliches Bedürfnis befriedigt; zu den Füßen des Gottes liegt ein Tiger, auf den er einen Fuß stellt. Das Bild ist nicht sehr hervorragend; Bacchus ist hier ein gar plumper, fatter Gefell von ganz ungechlachten Formen, und der bewußte kleine Junge geht noch über den Rembrandt'schen Ganymed.

Auf einer in gelber Farbe angelegten kleinen Zeichnung in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth sehen wir Bachus (oder Silen) weinschwer am Wege liegen; ein alter



Pan mit Krummstab und Weinschlauch stützt ihn im Rücken; ein junger Satyr kniet neben ihm und giebt ihm zu trinken. Diese trefflich componirte Gruppe ist von Weinranken rund umrahmt, an der zwei Kinder, eines rechts, eines links, hinaufklettern, welche Trauben zu der Gruppe hinreichen. Die drei Gestalten sind sehr charakteristisch und maßvoll; wir haben hier auch einen Satyr in griechischem Sinn: eine schöne, jugendliche Menschengestalt, nur mit den spitzen Ohren und dem Schwänzchen hinten versehen.

Der antiken Mythologie entsprechend hat Rubens auch »Silen (oder Bacchus) auf einem Esel« dargestellt. So auf einem Gemälde, das sich 1774 aus der Sammlung Caulet d'Hauteville verkauft wurde. Silen wird von drei Satyrn begleitet, deren zwei ihn auf einen Esel heben, während der dritte seinen Kopf stützt. Links sitzt eine Bacchantin, der ein Satyr Wein in ihren Becher gießt; ihr zur Seite ein nacktes Kind mit einer Traube, die ihm ein kleiner Satyr wegnehmen will; dahinter sind einige Kinder mit Panther und Tigern, ganz im Hintergrunde Bacchus mit Weinranken bekränzt.

Eine ähnliche Composition finden wir auf einem Stiche von Joh. Popels (Sch. 134. 133). Der betrunkene Bacchus sitzt auf einem Esel, wo ein Satyr ihn mit der Schulter hält oder stützt; er ist von Bacchanten, Satyrn und Kindern umgeben; ein Junge reitet auf einem Ziegenbock, ein anderer auf der Schulter eines Satyrn. Eine sehr derbe und sinnliche, aber lebendige Composition.

In einer großen Reihe von Compositionen führt uns Rubens den trunkenen Bacchus oder Silen vor, wie er von bacchischen Begleitern beim Stehen oder Gehen gestützt resp. eingeherschleppt, häufig auch außerdem von solchen begleitet wird. Wir haben hier zuerst einfachere Compositionen von drei Figuren. Bacchus, von einem Satyr und einer anderen Gestalt gestützt, erstere hinter ihm, letztere ihm zur Seite, finden wir auf einem Stiche von S. à Bolswert (Sch. 135. 138), auf einem eigenhändigen Stiche von Rubens („*P. P. Rubens delineav. et excud. Chr. Jegher sculp.*“ — Sch. 135. 139) und auf einem von Cabaffon (Sch. 135. 140); dieselben mit geringen Aenderungen und Figuren nur bis zum Knie auf einem Stiche von Suyderhoef (dessen Name nicht angegeben, dagegen „*P. P. Rubens pinxit.*“ — Sch. 133. 128). Eine ähnliche Composition giebt ein Stich von Panneels (Sch. 133. 125):



den betrunkenen Bacchus stützen ein Satyr und ein Faun; ersterer hält eine Traube, in die ein Tiger beißt. Silen, von einem Satyr und einem Faun unterstützt, stellt eine mit Bitter getufchte Federzeichnung im Louvre dar. Ein Gemälde, das sich 1763 in der Sammlung von Thomas Lenvis befand und von J. B. Cipriani (*del.*) und Carol. Faucii (*sculp.*) gestochen wurde (Sch. 133. 126) stellt Bacchus dar, die Stirn mit Weinlaub bekränzt, von einem Faun und einer Bacchantin, die Castagnetten spielt, begleitet. Er hält einen Teppich mit Weintrauben; der Faun hat in der einen Hand einen Becher, mit der andern drückt er ihm Traubensaft auf den Kopf.

Auf anderen Compositionen treten noch zwei weitere bacchische Gestalten hinzu, so daß wir fünf Figuren haben. Ein Gemälde, das 1829 bei Mr. Christie verkauft wurde und von dem wir den Stich von Suyderhoef besitzen („*J. S. sculps. Soutman excud.*“ — Sch. 133. 124), stellt den sehr plumpen, aufgedunsenen Bacchus dar, mit Weinranken um die Stirn, durch einen Satyr und einen Mauren (Neger) gestützt oder vielmehr dahergeschleppt, begleitet von zwei Bacchantinnen, die den Thyrsus schwingen, außerdem von einem Tiger; das Ganze ist sehr derb und sinnlich, doch voll Leben. Ein Gemälde ähnlicher Composition: Bacchus von einem Satyr und einer andern Gestalt geführt, von zwei weiteren Gestalten und einem Tiger begleitet, war in der Sammlung von Mr. Benj. Teixeira und wurde von G. Sibelius gestochen (Sch. 135. 141). Als eine „sonderbare Composition von fünf Figuren“ wird der »Triumph des Bacchus«, gestochen von J. Jehner, bezeichnet (Sch. 134. 134). Auf einem Stiche von P. Soutman (Smith 66. 191)<sup>1)</sup> sehen wir Silen, der links gestützt wird von einem Satyr und begleitet ist von einem alten Weib, einem Neger, der ihn in den Schenkel kneipt (man sieht die Hautfalten zwischen seinen Fingern) und einem Satyr, der trinkt; hier ist also die Abweichung, daß der Alte nur von einer Gestalt gestützt wird, während die drei andern hinter ihm gehen; Silen hat hier eine gemüthliche Physiognomie, sieht aus wie ein biederer deutscher Zecher.

Die umfangreichsten und bei weitem hervorragendsten Com-

---

1) Bei Schneevooft nicht angegeben; ich sah denselben im Karlsruher Kupferstichcabinet.

positionen aus dem bacchischen Kreise, welche Gruppen von sieben und mehr Personen darstellen, sind nun die folgenden. Zunächst haben wir hier das prächtige, interessante Gemälde in der Münchener Pinakothek (Nr. 265), welches von Rich. van Orley gestochen wurde (Sch. 133. 129). Wir sehen darauf folgendes:

Der »trunkene Silen«, der eine Traube in der Hand hält, in die ein Tiger beißt, wird von einem Satyrn und einem Mauren mühsam aufrecht erhalten und ist von Bacchanten und Bacchantinnen in zügellosen Gruppen umgeben; im Vordergrund schläft am Boden eine Paniskin ihren Raufch aus, während ihre bocksfüßigen Säuglinge an ihren Brüsten trinken. Es sind sehr derbe, fast groteske Gestalten, und sie geben ein Bild arger Trunkenheit; im übrigen ist es eine ungemein kraftvolle, kühne Composition und von ähnlichen durch das helle prachtvolle Colorit ausgezeichnet.

Ein »Bacchanal« in der *Coll. Marlborough* in Blenheim, welches Rubens zugeschrieben wird, aber wahrscheinlich von einem hervorragenden Schüler desselben ausgeführt wurde, zeigt dieselben Motive wie das Münchener Gemälde.<sup>1)</sup> Ebenfalls ähnlich ist eine Composition, die ein Stich (Sch. 133. 127) von Panneels wiedergibt: Silen (oder Bacchus) wird gestützt von Satyrn und Bacchantinnen, die in zügellosem Reigen um ihn herumtanzen, während wir vorne links wieder eine schlafende, berauschte Paniskin mit ihren zwei Säuglingen erblicken; es ist wieder eine sehr derbe Schilderung ausgelassensten bacchischen Taumels.

Die zweite ausgezeichnete Darstellung eines »Bacchanals« ist ein Gemälde in der Eremitage in St. Petersburg, welches früher in Houghtonhall war und von Ward (Rich. Earlom *sculp.*) und P. Soutman gestochen ist (Sch. 134, 135. 136). Der trunkene Silen, einen Krug in der Hand, wird hier auf der einen Seite von einer Negerin, auf der andern von einer Paniskin unterstützt; im Hintergrunde sind zwei andere bacchische Gestalten (Satyrn), deren einer auf einen Baum klettert; im Vordergrund zwei arg betrunkene Paniskinnen, deren eine zwei kleine Panisken säugt.

Silen ist hier sehr charakteristisch, mit echter Silensphysiognomie, nicht allzu plump, dargestellt, die Negerin ist vortrefflich in der Bewegung, die Paniskin hat einen relativ schönen nackten

1) Vergl. Waagen, *Kunstw. in Engl.* II. S. 37.

v. Goeler-Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

Oberkörper, wozu die Ziegenbeine einen eigenthümlichen Gegensatz bilden. Die sinnlich derbsten Gestalten sind die trunkenen Paniskinnen, besonders die vordere ist sehr unförmlich mit ihrem großen aufgedunsenen Bauch; sie sind ganz nackt, dabei sorgfältig glatt frisiert. Originell sind die kleinen bocksfüßigen Panisken; es sind die verkleinerten alten Pane, sie haben bereits *en miniature* Haar, Bart und Glatzkopf wie diese und komische Altmännergesichter. „In den schwülstigen Formen“, sagt Waagen,<sup>1)</sup> „wie in dem Ausdrucke dieser Figuren hat Rubens in furchtbarer Lebendigkeit die Aeußerungen einer rohen Sinnlichkeit in wüster Berauschtigkeit dargestellt. In Rücksicht der Gediegenheit der Durchführung in einem höchst harmonischen und klaren Goldton gehört indeß dieses Bild zu den schönsten, welche überhaupt von Rubens vorhanden sind“.

Die Originalstudie zu diesem Gemälde, eine ausgezeichnete Skizze in Grisaille ist in der Sammlung von Sir Paul Methuen, Corsam House. Die Composition ist theilweise andere. Silen schwankt zwischen zwei Nymphen, deren eine die Hand auf seine Brust legt, während die andere tanzend und Tambourin schlagend seinen linken Arm hält. Ein Satyr, der den linken Arm um ihre Taille gefchlungen, will sie küssen. Dahinter zwei andere Satyrn, deren einer einen Amor auf der Schulter trägt; vor ihnen schreitet ein dritter, eine Nymphe in den Armen tragend, auf der andern Seite liegt eine Paniskin am Boden, vorwärts geneigt, zwei junge Panisken läugend. Eine Studie zu dem Bilde in der Eremitage wurde außerdem 1756 aus der Coll. Duc de Tallard verkauft.

Die dritte große Composition, die vielleicht von allen derartigen den Preis verdient, ist der »Bacchuszug«, ein sehr umfangreiches Bild in der Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim, gestochen von C. H. Hodges (Sch. 135. 142). Eine mit Weiß erhöhte Kreidezeichnung derselben, nicht völlig von des Meisters Hand, ist im Louvre. In der Mitte der Gruppe sehen wir Bacchus (oder Silen), schwankend, von einem Satyr und einem Neger gestützt; zu seinen Füßen spielen drei Kinder mit Trauben und Früchten, eines von ihnen nimmt von den Trauben in der herabhängenden Hand des Bacchus, während ein Tiger die Weinranken

<sup>1)</sup> Waagen, Die Gemäldefammlung in der K. Eremitage, München 1864. S. 138, Nr. 551.

zu erhaschen fucht; ein anderes Kind entäußert sich des Traubenfaßtes in naturgemäßer Weise. Vor diesen spielt ein fetter Faun (Satyr in antikem Sinn) die Pfeife; hinter ihnen kommen zwei Nymphen, deren eine, dem Beschauer zunächst, fast ganz nackt, das Tambourin schlägt und ihre Blicke auf einen jungen Satyr hinter ihr richtet, der mit seinem rechten Arm ihre Taille und mit seinem linken den Hals der anderen umfaßt; vor den Nymphen ein nackter Junge. Es ist ein ganz ausgezeichnetes Werk, das die verschiedenen Vorzüge, die wir bei den einzelnen Darstellungen dieser Art finden, in sich vereinigt und durch sinnliche Kraft, Reichthum des Ausdrucks, Tiefe und Klarheit der Farbe die anderen überragt.

Ein Bacchanal von wesentlich gleicher Composition, aus Rubens' Schule, wahrscheinlich größtentheils von Jordaens ausgeführt, ist in der Berliner Gallerie (derzeit im Depot).

Eine sehr vollendete Darstellung dieser Art ist ferner der »Triumph Silens«, 1642 an Card. Richelieu verkauft, später in der Sammlung von Sir Robert Peel, jetzt in der Nationalgallerie in London, schön gestochen von N. de Launay, außerdem von Gio Folo (Sch. 135. 143. 144). Silen in der Mitte wird von zwei Satyrn unterstützt; der eine mit geöffnetem Mund scheint angestrengt von der Last, der andere beugt sich darunter. Hinter diesen eine schöne Nymphe, deren funkelnde Augen, lächelndes Gesicht und hoch erhobene Arme die Wirkung des Weines zeigen; in heiterer Ausgelassenheit drückt sie Trauben über das Haupt Silens aus. Rechts von dieser Gruppe spielt ein Faun (Satyr im antiken Sinn) Doppelflöte; hinter ihnen folgt eine alte Bacchantin mit einer Fackel, die einen Satyrn umarmt und küßt; links vorne zwei Kinder, deren eines eine Weinranke, die Silen in der Hand trägt, erfaßt.

Dies ist eine Composition die überfließt von Leben und Bewegung; der Ausdruck der Ueppigkeit und Sinnlichkeit ist in charakteristischer und doch feiner Weise gegeben; das Colorit ist reich und lichtvoll. Silen erscheint wieder ganz als jovialer Alter, als heiterer, biederer Zecher; eine schöne Gestalt ist die junge Nymphe; die alte Bacchantin sieht gar nicht mythologisch aus, sondern genau wie eine moderne Bauernfrau, deren Anzug sie auch trägt; vorzüglich ist die rhythmische Anordnung der Figu-

ren. Bei allen Gestalten dieses Bildes ist das menschliche Element gegenüber dem thierischen sehr vorherrschend.

Ein »Triumph des Bacchus« und ein »Bacchanal«, sowie eine Rubens'sche Copie eines Gemäldes von Tizian: »Amoren und Bacchanten« befinden (oder befanden) sich im Escorial; über dieselben ist mir nichts weiter bekannt.<sup>1)</sup> Einen »Bacchus mit Nymphen und Satyrn« hatte Rubens in Florenz für den Großherzog gemalt.

Drei nicht weiter bekannte Compositionen sind im Katalog von Rubens' Nachlaß verzeichnet: Nr. 91. »Bacchus mit Trinksehaale in der Hand«, Nr. 143. »Bacchus, Venus, Ceres und ein Faun«; Nr. 147. »Bacchus, betrunken«.

In den bacchischen Kreis sehen wir in der antiken Mythologie und Kunst auch Hercules eintreten, in einer ähnlichen Situation wie Bacchus oder Silen. So hat ihn auch Rubens auf zwei Gemälden dargestellt, die sich deßhalb denen des bacchischen Kreises anreihen. Auf einem Bilde der Dresdener Gallerie sehen wir den »trunkenen Hercules« von einem Bacchanten und einem Satyr gestützt; sein linker Arm ist um den Hals des letztern gefchlungen, seine Hand faßt ein Goldgefäß, welches derselbe trägt; tanzende Bacchanten und ein Satyr, der seine Löwenhaut trägt, folgen ihm, ebenso ein Amor, der mit seiner Keule spielt. »Dieses Bild«, sagt Rooses,<sup>2)</sup> »gehört zu den schönen mythologischen Darstellungen von Rubens und zu seinen besten Arbeiten aus der italienischen Zeit. Der Gesichtsausdruck des weinfrohen Halbgottes, das schalkhafte, verständnißinnige Lachen seiner Begleiter, die lebensvollen Bewegungen der tanzenden Bacchanten zeugen für eine wohldurchdachte Auffassung«. Eine verkleinerte und theilweise veränderte Wiederholung dieser Composition, eines der herrlichsten Cabinetsstücke unseres Meisters, besitzt das Museum in Cassel; allerliebste ist auf diesem Bilde u. a. der kleine Amor, der auf des Hercules Keule so prächtig reitet. Die Gruppirung ist vortrefflich: die Composition erinnert an einen antiken geschnittenen Stein.

In einer Composition, die sich an die bacchischen Darstellungen anreihet und den Schluß, zugleich auch den Höhe- und

1) Im *Museo del Prado* sind sie nicht.

2) Rooses, Rubens' myth. Darst. S. 4.



Glanzpunkt dieser ersten Abtheilung bildet, hat Rubens in freier Weise zwei mythologische Kreise, den des Bacchus und den der Venus verbunden, durch Einführung bacchischer Gestalten in eine Cultusfeier der cytherischen Liebesgöttin. Es ist dies das grandiose, umfangreiche Gemälde: »Das Venusfest auf Cythere«, in der Gallerie des Belvedere in Wien, gestochen von Prenner (Sch. 125. 58) und neuerdings von Sonnenleiter. Das Bild führt uns in eine schöne Landschaft; auf der einen Seite schließt dieselbe eine dichte Baumgruppe ab, auf der andern Seite ein Felsen mit einer Grotte und einem Wasserfalle, an welchem Amoren trinken; auf derselben erhebt sich ein Marmortempel. In der Mitte der Scene unter einem weitästigen, reichbelaubten Baume sehen wir eine Statue der Venus, vor welcher eine Prieesterin Weihrauch verbrennt, während drei Frauen sie schmücken. Von links nahen sich ihr zwei reich gekleidete ältere Frauen, welche der Göttin Puppen als Weihgeschenk bringen, wie dies im antiken Cultus üblich war. Die Statue zeigt einen leichten Farbenton, was, wie wir heute wissen, den Principien der antiken Polychromie entspricht.

Zahlreiche Amoren tanzen um das Piedestal der Statue in einem anmuthigen, reizvollen Kreise herum; andere spielen in den Lüften oder schmücken die über der Statue zwischen den Kronen der Bäume ausgespannte Draperie mit Blumen und Früchten. Zur Rechten der Felsengrotte tanzen in wildsinnlicher Verschlingung drei bacchische Paare, ein Paniske (Faun) und zwei Satyrn (im antiken Sinn) mit drei Nymphen; zwei halbnackte Weiber eilen hinter einem Panisken an den beiden opfernden Frauen vorbei dieser Gruppe zu. Sehr treffend bemerkt Roofes:<sup>1)</sup> »In diese Bacchantengruppe hat Rubens offenbar den Schwerpunkt der Darstellung verlegt; sie ist auch der Art geschlossen componirt, daß sie, den Felsen tragenden Tempel im Hintergrunde, für sich allein in reizvoller Linienführung ein selbständiges Bild darbietet. Die sinnliche wie malerische Kraft der Gruppe hat der Künstler nirgends überboten. In zügelloser Wollüstigkeit umschlingen die Satyrn ihre Tänzerinnen mit Armen und Beinen, heben sich hoch empor, pressen sie an sich und küssen sie voll Begehrlichkeit; aber auch die tanzenden Nymphen

1) Roofes, Rubens' myth. Darst. S. 14.

— eine derselben, die von ihrem Gefährten in die Höhe gehobene hochbusige Blondine, trägt unverkennbar die Züge der schönen Helene, der zweiten Gattin des Künstlers — spiegeln die entfesselte Sinnenlust, für welche sie geschaffen sind, wieder und schmiegen sich willig an ihre Tänzer, deren dunkle Körper im malerischen Gegensatze stehen zu den rosig leuchtenden Rücken, den glänzenden, wohlgerundeten Armen und Schenkeln der kraftstrotzenden Bacchantinnen. . . . Die zu einer Gruppe vereinigten dreitanzenden Paare weisen insbesondere eine ungefuchte Ursprünglichkeit der Bewegungsmotive und eine harmonische Gliederung der Formen und Contouren auf, Körper und Glieder heben sich, kreuzen sich und schweben durch einander, ohne, daß irgend ein unschickliches oder unschönes Zusammentreffen einträte“.

Kaum in einem zweiten Bilde hat Rubens die ungeflüme, üppige sinnliche Luft mit solcher Kraft und Kühnheit vorgeführt; dabei fehlen aber die allzuderben und gemeinen Züge, die in den eigentlichen Bacchanalien wohl zum Vorschein kommen. Hier ist eine jubelnde Freude über die bacchische Gruppe ausgegossen, und eine solche Unmittelbarkeit und urwüchsige Natürlichkeit spricht aus derselben, daß weder unser ästhetisches noch unser sittliches Gefühl irgendwie verletzt wird.

Interessant ist die Vergleichung dieses Gemäldes von Rubens mit dem »Venusfeste« von Tizian, das im Madrider Museum ist. Auch auf diesem finden wir das marmorne Standbild der Göttin und zwei Frauen, welche demselben ihre Spenden darbringen. Während aber Rubens uns die üppige, sinnliche Liebeslust durch die tanzenden bacchischen Paare schildert, führt Tizian ein Liebesleben naiverer, harmloserer Art vor, nämlich durch eine Menge von Amoren, die auf der Wiese ihre anmuthigen Spiele treiben, welche die verschiedenen Aeüßerungen der Liebe vorstellen. Tizian ist genau der Schilderung des Philostratus (*Imagines* 6.) gefolgt, Rubens ist in freier Weise vorgegangen; seine eigenthümliche Conception ist die Verbindung des bacchischen Kreises mit dem der Venus, die seiner Vorliebe für ersteren wiederum entspricht.

---

## II. Mythologische Darstellungen historischer Art.

### 1. Darstellungen aus der Göttersage.

Die Reihe der Darstellungen aus der Götterfage eröffnen zwei Gemälde, deren Thema der griechischen Theogonie entnommen ist. Da tritt uns zuerst eines entgegen, das nicht gerade zu den anziehendsten gehört, obgleich es auch das gewaltige Talent des Meisters offenbart, nämlich das Gemälde des Madrider Museums (ein kleineres Decorationsbild), welches »Saturn« darstellt, welcher eben in eines seiner Kinder hineinbeißt, um es zu fressen. Die Darstellung ist so naturwahr und lebendig, daß wir das wüthende Schreien des Kindes zu hören glauben; die Auffassung ist hier vom Geiste antiker Kunst sehr verschieden. Die Conception des Bildes hat vielleicht die Stelle bei Ovid, Fast. 4. 199. 200: „so oft ihm geboren ein Kindlein, schlang er's hinab“ oder die Stelle in Hesiods Theogonie veranlaßt. Das zweite Gemälde ist der »Gigantensturz« im Escorial, über welches uns nichts weiter bekannt ist, dessen Entstehung aber sehr wahrscheinlich mit den grandiosen Fresken Giulio Romanos in der *Camera dei Giganti* in Mantua und mit der Schilderung Ovids, Metamorph. I, 151—162 zusammenhängt.

Von den Thaten und Erlebnissen Jupiters hat Rubens mehrere verwerthet, zunächst seine Liebesaffären, die ja auch ein Lieblingsthema der Renaissancemalerei waren.

»Jupiter und Antiope« stellt ein vorzügliches Gemälde in der Sammlung Allard in Brüssel (früher de Knijff, Antwerpen) dar. Links sehen wir Antiope in der Stellung der Venus *accroupie*; vor ihr duckt sich Amor neben ihrem Knie, mit dünnem Schleier bedeckt. Hinten tritt Jupiter in Gestalt eines Satyrs aus dem Haine hervor, einen Korb mit Früchten tragend; der Scharlachmantel der Nymphe liegt vorne auf dem Boden. Ein dunkler wolkgiger Himmel giebt der Scene ein düsteres Ansehen und überraschende Lichteffekte. Eine andere Composition finden wir auf einem Stiche von G. Panneels (Sch. 120. 3); hier beugt sich Jupiter-Satyr über die auf dem Boden, am Fuße eines Baumes schlafende Nymphe und zieht den Gewandzipfel weg, der sie noch bedeckt; neben ihm der Adler mit dem Blitz; Antiope ist eine

ziemlich derbe Gestalt mit unedlem Profil. Ein Gemälde des-  
selben Sujets befand sich außerdem im Besitz des Marquis Felino  
und wurde von J. F. Ravenet gestochen<sup>1)</sup> (Sch. 120. 4).

Die Quelle dieser Compositionen und speciell des Motivs der  
Metamorphose Jupiters in einen Satyr finden wir bei Ovid, Me-  
tam. 6. 110. 111.

„Addidit, ut Satyri celatus imagine pulchram,  
„Iupiter implevit gemino Nyctēida fetu“.

Die kräftig-realistische Auffassung und ein fast düsterer Zug  
der Rubens'schen Darstellung bildet einen eigenthümlichen Con-  
trast zu den anmuthsvollen, idyllischen, heiteren Darstellungen des-  
selben Sujets von Tizian und Correggio im Louvre.

»Danae«, welche halbliegend, von einer Alten begleitet, den  
Jupiter in Form des Goldregens empfängt, stellt eine Rubens'sche  
Zeichnung nach Tizian dar, die J. L. Krafft gestochen hat (Sch.  
121. 6), »Europa«, die, von Amoren begleitet, von dem Stiere  
dahingetragen wird, eine im Madrider Museum befindliche Ru-  
bens'sche Copie des Tizian'schen Gemäldes (im Besitze von José  
de Madrazo, Madrid).

Ueber die »Leda mit dem Schwan«, ganz von Rubens'  
eigener Hand, die 1618 in dem Besitz von Sir Dudley Carleton  
überging, wissen wir weiter gar nichts; sie scheint verloren  
zu sein.

Noch eine andere Episode aus Jupiters Liebesleben hat Ru-  
bens behandelt und zwar vorzüglich: »Merkur, den Argus  
durch Pfeifen einschläfernd«. Zwei Gemälde dieses Inhalts  
sind vorhanden. Das eine derselben ist in der Dresdener Gallerie.  
Argus, ein alter Mann, ganz menschlich gebildet, natürlich ohne  
die hundert Augen, ruht am Fuße eines Baumes, neben ihm  
rechts weidet die weiße Kuh Jo, links sitzt Merkur, der die Flöte  
bläst, und in der andern Hand ein gebogenes Schwert hält, eine  
schöne, edle Gestalt; er sieht spähend nach Argus hinüber und  
ist zum Ueberfalle bereit. Das Ganze trägt den Charakter edler  
Schönheit und ist durchaus maßvoll in Compositionen und For-  
men. Eine ähnliche Composition ist das Bild im Madrider Mu-

1) V. Schneervoogt, *Catal.* 120 n. 5, führt noch einen dritten anonymen Stich  
deselben Sujets auf; dieser ist aber nicht nach Rubens, sondern nach der Antiope  
von Van Dyck, welche Rubens befaß (*Spécification des peint. trouv. à la mai-  
son mort. de P. P. Rubens. Anv.* 1640 n. 228.) vgl. Hymans, p. 73.



feum. »Mercur den Argus einschläfernd« und bereit ihm den Kopf zu spalten, „sowohl durch das Augenblickliche der Auffassung als durch die feltene Kraft und Wärme der Farbe, den sehr schönen landschaftlichen Hintergrund, die durchweg ebenso gediegene, als geistreiche Auffassung höchst ausgezeichnet“. (Waagen).<sup>1)</sup> Außerdem wurde ein Gemälde deselben Gegenstandes 1829 aus der Coll. Mr. Emmerfon verkauft; ein Duplicat deselben ist (oder war) im Besitz des Herrn van Bremen in Amsterdam (*Smith*, p. 259). Wir haben in diesen Gemälden eine Illustration zu der Erzählung Ovids, *Metam.* I. 670—720; für diese ist charakteristisch, daß Mercur den Argos mit dem fischelförmigen Schwert (*falcato ense*) tödtet, nicht wie sonst (z. B. *Apollod.* II, 1) mit einem Stein; auch auf den Rubens'schen Gemälden finden wir das Schwert, auch ein etwas gebogenes.

Rubens hat noch zwei andere Stoffe aus dem Jupitermythus entnommen. Ein kleineres decoratives Gemälde des Madrider Museums stellt »Ganymed« dar, welcher von dem in einen Adler verwandelten Jupiter geraubt wird; der nackte Knabe, der einen Köcher mit Pfeilen trägt, lehnt auf der mächtigen Schwinge des Adlers, der mit der Klaue sein linkes Bein, mit dem Schnabel sein Köcherband gefaßt hält; so wird er durch die Lüfte getragen; der Ausdruck seines Gefichts ist relativ ruhig; den rechten Arm streckt er empor, die linke Hand ruht auf der Schwinge des Adlers, die Composition ist schön und lebendig. Ein Gemälde, das sich 1798 in der Sammlung des Herzogs von Orléans befand<sup>2)</sup> und von Henriquez gestochen ist (*Sch.* 128. 77), zeigt den schönen Knaben Ganymed im Olymp, wie er sich auf die Schwinge des Adlers lehnt, um einen Becher aus Hebes Hand zu erhalten. Die Auffassung von Rubens ist idealistischer als die Rembrandts in seinem bekannten Bilde, wo dem schreienden Jungen etwas Menschliches passiert.

Zwei andere Compositionen behandeln die Geschichte Jupiters und des Ehepaars Philemon und Baucis, beide der Schilderung Ovids folgend. Auf einem anonymen Stiche (Meysens

1) Waagen, Ueber in Spanien vorhandene Gemälde. *Jahrb. f. Kunstwissensch.* I. Jahrg. 1868. S. 9.

2) *Schneevoogt*, *Cat.* p. 128 giebt irrthümlich an, dieses Bild befinde sich im Escorial; dies ist offenbar eine Verwechslung mit dem Bilde des Madrider Museums, das aus der Sammlung von Carl II. stammt.



*exc.*) und einem von Corn. Galle (Sch. 120. 7, 8) sehen wir, »Jupiter und Merkur, von Philemon und Baucis bewirthet«, nach Ovid, *Metam.* 8. 615 ff. Die beiden Götter sitzen am Tische in der Hütte der Alten, welche sich eben bemühen, eine Gans zu fangen, dies entspricht den Versen Ovids (673—677):

„Und die alleinige Gans, die dem kleinen Gehöfte zur Hut war,  
 „Schickten die Eigner sich an, den göttlichen Gästen zu opfern.  
 „Sie mit den Flügeln behend, müht lang die vom Alter Gehemmten  
 „Ab und vereitelt ihr Thun; dann schien sie sich endlich zu flüchten  
 „Zu den Unsterblichen selbst“.

Die Composition erscheint, wenigstens nach dem, allerdings mangelhaften, anonymen Stich, nicht gerade hervorragend, interessant ist sie als eine der genauen Illustrationen von Ovidstellen. Daselbe Sujet zeigen zwei andere Stiche, von Jos. van Loo und Van Hoek (Sch. 120. 9. 121. 10). Die Fortsetzung dieser Geschichte, entsprechend den Ovid'schen Versen 678—686, finden wir auf einem Gemälde im Belvedere in Wien (Atelierecopie deselben in der Sammlung von Sir Thomas Baring), das zu den mythologischen Landschaften gehört, gestochen von S. à Bolswert (Sch. 231. 51. 1). Wir sehen auf demselben ein weites, hügeliges Thal mit Gebirge im Hintergrunde, das größtentheils überschwemmt wird durch eine von den Bergen stufenweise abwärtsstürzende wilde Wasserfluth. Rechts sehen wir zwei Gestalten ertrinken, eine andere klammert sich an einen Baum, im Mittelgrund sucht eine sich auf einen Felsen zu retten. Schweres Unwetter zieht über die Gegend, Blitze durchzucken das finstere Gewölk, das Regen in Strömen herabgießt. Links am Abhange eines reich bewachsenen Hügels sehen wir Jupiter und Merkur, die gastfreundlichen Alten Philemon und Baucis beschützend und sie hinweisend auf die furchtbare Katastrophe, die über die ungastlichen Bewohner der Gegend auf Jupiters Geheiß hereingebrochen ist. Der Ton in dieser Landschaft ist fast von Rembrandt'scher Gluth, die Behandlung von erlaunlicher Breite und Freiheit.

Wenden wir uns nun zu Juno, so kommen hier drei Compositionen in Betracht. Die eine schließt sich an »Merkur und Argus« an, es ist »Juno und Argus«, ein Gemälde, von dem in dem schon oben erwähnten Briefe von Rubens an J. de Bie die Rede ist; es war 1823 in der *British Gallery* ausgestellt, wo

es dann hingerathen ist, wissen wir nicht. Die Göttin ist im carminrothen Gewande dargestellt; sie ist eben von ihrem goldenen Wagen gestiegen und zu ihrer Rechten steht Venus, hält den Kopf des Argus auf dem Knie und löst von demselben die Augen ab, die sie Juno in die Hand giebt. Diese setzt sie in den Schweif der beiden Pfauen ein, die sie begleiten; dabei drei spielende Amoren; links am Boden liegt der Leib des Argus. Smith nennt dieses Bild ein Kapitalstück. Rubens hat durch dasselbe die auf die Schilderung der Tödtung des Argus folgenden Verse Ovids, Met. 721 und 722,

„Juno nimmt sie (d. Augen d. Argus) heraus und setzt in des heil. Vogels  
„Federn sie ein und füllt den Schweif mit gestirnten Juwelen“,

illustrirt, hat aber aus eigener Erfindung Venus in diese Scene eingeführt und läßt sie die Augen herausnehmen, wovon die antike Ueberlieferung nichts weiß.

Ein anderes, interessantes Gemälde, das sich in der Marlborough Collection in Blenheim befindet und von Van Sompel gestochen ist (Sch. 127. 11), zeigt »Ixion von Juno getäuscht«. Eine Skizze zu demselben finden wir in einer braungetuschten Zeichnung in der Gallerie in Weimar, die mit dem Gemälde völlig übereinstimmt und irrthümlich als »Juno, Venus und Mars« bezeichnet wird. Ixion sitzt neben dem Nebelbilde Junos auf Wolken rechts und umarmt dasselbe; Juno selbst steht nackt im Mittelpunkte mit ihrem Pfau, wendet dem verblendeten Ixion den Rücken und freut sich über die gelungene Täufchung. Hinter ihr steht ein beflügeltes Weib, mit einer Fuchshaut über die Schulter, und hält eine Draperie, um das Paar (Ixion und das Nebelbild) zu verbergen. In der Ferne zur Linken sieht man Jupiter auf dem Olymp sitzend, von Licht umflossen; Amor mit brennender Fackel fliegt zu ihm. Das Trugbild der Juno ist als ganz reale, deutlich klare Erscheinung, nicht wesentlich von der wirklichen Juno unterschieden dargestellt, so wie es dem Ixion vorkam; Juno ist nicht eben majestätisch, sondern recht irdisch, pausbackig und mit einigem *enbonpoint* dargestellt; ihre völlige Nacktheit entspricht der antiken Mythologie und Kunst nicht, die sie stets ganz züchtig verhüllt darstellte. Abgesehen von den etwas schwerfälligen, derben Formen ist es ein schönes Bild, interessant auch wegen des ungewöhnlichen Stoffes. Welches die Quelle

dieser Darstellungen war, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen; Rubens kann aus Pindars *Pyth.* II, 25—40, speciell 36—39 („Der Anschlag des Zeus schuf ihm zum Betrug das anmuthige Leid“), aus Lucian *D. D.* 6, vielleicht auch aus den *Mythographen* Fulgentius, II, 17 oder Hygin, *fab.* 72 geschöpft haben. Bestimmte Züge, die antiken Autoren entnommen wären, sind nicht in der Composition nachzuweisen.

Einen ebenfalls ungewöhnlichen Stoff behandelt ein geistreich componirtes Bild des Madrider Museums: »Juno bildet die Milchstraße«. Sie ist auf ihrem von Pfauen gezogenen Wagen und reißt den faugenden kleinen Hercules von ihrer Brust, wobei die verspritzte Milch die Milchstraße bildet. Auch hier ist keine bestimmte Quelle zu erkennen; vielleicht war es Eratosthenes *Kat.* 44 oder Hygin, *Poet. Astronom.* 2, 43; auch Natalis Comes erwähnt diese Sage (*ed.* 1602. *p.* 133).

Minerva werden wir später im Parisurtheil noch begegnen; außerdem finden wir sie auf einem von Rubens erfundenen oder componirten, von van Diepenbeke gezeichneten <sup>1)</sup> und P. Pontius gestochenen (*Sch.* 143. 64) Titelbild eines Buches: <sup>2)</sup> »Minerva siegt über Neptun«, im Streite darüber, wer Athen den Namen geben soll. Rubens konnte diese Scene Plutarchs *Themistocl.*, 19. 5 oder aus Servius *in Verg. Georg.* I. 12 entnehmen.

Aus dem Kreise Apollos und Dianas tritt uns zunächst deren Mutter Latona entgegen. Auf einem Gemälde der Münchener Pinakothek, welches von Piloty lithographirt ist, sehen wir Latona, welche mit ihren zwei Kindern sich ermüdet am Ufer eines Teiches in den Sumpfgegenden Lyciens niedergelassen und die im Schilf beschäftigten Bauern in Frösche verwandelt hat, weil sie ihr verwehrt hatten, ihren Durst aus dem Teiche zu löschen.

Das Bild ist eine genaue Illustration der Erzählung Ovids, *Metam.* 6. 338—380.

342. „Sieh, da zeigt sich dem Blick mit mäßigem Wasser ein Weiher  
„Unten im Thal. Dort sammelten ein Landleute mit Binsen  
„Buschiges Weidengesträuch und sumpfanwohnendes Schilfrohr.

1) Vgl. *Hymans*, *p.* 156. Wir lesen auf dem Stiche: „P. P. Rubens C.“ (*composit?*).

2) Eine von Robert de Vitry in Douay 1636 vertheidigte These.

„Dahin lenkte den Schritt die Titanin und beugte zur Erde  
 „Nieder das Knie, zum Trunk sich kühlende Wellen zu schöpfen;  
 „Aber das Landvolk wehrte. Zu den Wehrenden redet die  
 Göttin. . . . .

360. „Doch der Haufe beharrt bei der Weigerung, scheltende Worte  
 „Fügen sie zu und drohen, wenn sie nicht hinweg sich begeben.  
 „Solches genügt noch nicht; sie machen mit Händen und Füßen  
 „Trübe den See auch selbst; und mit Bosheit übenden Sprüngen  
 „Wühlen sie hier und dort aus dem Grunde den weichen Morast auf.  
 „Durft wich nun vor dem Zorn. Nicht flehte die Tochter des Cöus  
 „Mehr die Verworfenen an, und unter der Würde der Göttin  
 „Redete länger sie nicht. Zu den Sternen gehoben die Hände,  
 „Sagte sie: Lebt denn hier für ewige Zeit in der Lache!  
 „Und es geschah wie die Göttin gewünscht. . . . .
380. „Und so hüpfen sie nun als Frösche im schlammigen Wasser“.

Auf Rubens' Bild sehen wir bereits einige Frösche im Wasser hüpfen, im Schilf aber nur noch zwei von den Bauern, und bei dem einen hat die Metamorphose eben begonnen, er hat schon ein Froschgesicht. Latona und ihre Kinder sind echt Rubens'sche üppige, jedoch schöne Gestalten; erstere trägt ganz moderne Kleidung.

»Apollo, die Daphne verfolgend« sehen wir auf einem Stiche von G. Panneels (1631. Sch. 122. 26) nach einer Skizze von Rubens. Daphne, die sich vergeblich bemüht hat, ihm zu entrinnen, wird in einen Lorbeerbaum verwandelt. Wieder eine Illustration zu Ovid, *Metam.* I. 452—566.

Das »Urtheil des Midas« ist dargestellt auf einem Gemälde im Escorial, das Smith als Kapitalstück bezeichnet, auf einem Stiche von F. Pilfen nach dem Bilde „*in aedibus Iac. de Sutter*“ (Sch. 122. 27), vielleicht identisch mit ersterem <sup>1)</sup>, und auf zwei Stichen von De Longueil und A. Didier (Sch. 122. 28. 123. 29) nach Bildern, die sich in der *Galérie d'Orléans*, resp. der Sammlung von Isaac Pereire befanden.

Der Stich von Pilfen zeigt uns an einem Bergabhange den Pan sitzen, der die Hirtenpfeife spielt; rechts neben ihm sitzt ein Greis, der Gebirgsgott Tmolus, während links von ihm König Midas mit Efelsohren steht, die Hand auf seine Schulter legend; zur Rechten des Bildes steht der schöne nackte Jüngling Apollo

1) So nimmt *Schneevooft, Catal. p. 122 n. 27* an.

mit der Leyer, einen Glorienschein um's Haupt. Wir haben hier die Illustration der Erzählung Ovids, *Metam.* II. 150—180. Im Wettstreite zwischen Apollo und Pan hat Tmolus dem Spiel des ersteren den Preis zugesprochen, dem anwesenden Midas gefällt aber das barbarische Spiel besser:

172. „Allen gefällt der Entscheid und Spruch des heiligen Berges;  
 „Doch laut wird er geschimpft vom Gerede des einzigen Midas  
 „Und unbillig genannt. Da läßt der Delische Jüngling  
 „Menschliche Form nicht mehr so thörichte Ohren behalten,  
 179. „Er trägt die Ohren hinfort von dem langsam schreitenden Esel.“

Die Gestalten haben einen idealen, wenn auch nicht antiki-firenden Charakter; auf dem Stich von Pilsens sind sie fast etwas süß, besonders Apollo, den man auf den ersten Blick eher für einen hl. Johannes halten möchte; eigenthümlich ist die Anwen-dung des Lichtscheinens um das Haupt des heidnischen Gottes.

»Apollo und Phaeton« stellt ein Gemälde im Escorial dar, von dem uns nichts weiter bekannt ist. Den »Sturz des Phaeton« hat Rubens als Deckengemälde behandelt in einer meisterhaften Studie in der Sammlung des Earl of Mulgrave. In der Mitte ist der leere Wagen Apollos, umgeben von den alle-gorischen Gestalten der Stunden und von Amoren; letztere wie die stolzen Sonnenrosse sind in arge Verwirrung gestürzt durch Phaetons bestrafte Vermeffenheit. Eine ähnliche Composition zu demselben Zweck haben wir in einer Skizze der Liechtenstein-Gallerie und einem Stiche von Panneels (Sch. 129. 93). Veranlaßt ist diese Darstellung vielleicht durch Ovids Erzählung, *Metam.* II, vom Anf. bis 325, doch ist keine Anlehnung an bestimmte Mo-mente derselben zu finden.

Aus dem Mythos der Diana hat Rubens zunächst die Ge-schichte von Diana und Actäon behandelt, die in Ovid, *Metam.* 3, 173 ff. erzählt wird. Wir erwähnten oben, daß die frü-heste mythologische Darstellung von Rubens das Gemälde »Ac-täon« sei, das der Herzog Alfons von Ferrara erhielt; sonst ist aber nichts über dasselbe bekannt. Ein Stich von P. Spruyt (Sch. 121. 18) nach einem ebenfalls nicht weiter bekannten Rubens'sche Gemälde zeigt »Diana und ihre Nymphen«, die im Bade von Actäon überrascht werden. Die betreffenden Verse Ovids, näm-lich *Metam.* 3, 178—181, sind auf demselben citirt. Zu deutsch:



„Bei des Mannes erschreckendem Anblick schlugen die Nymphen bestürzt,  
 „Nackt, wie sie waren, die Brust und füllten mit plötzlichem Schreien  
 „Rings den heiligen Hain und schützten gedrängt um Diana  
 „Sie mit dem eigenen Leib. . . . .“

Von einem Gemälde »Das Bad der Diana« berichtet Michel in seinem *Leben Rubens'*, es habe Diana und ihre Nymphen im Bade dargestellt, in etwa halber Lebensgröße und sei von der Witwe des Meisters an den Cardinal Richelieu verkauft worden;<sup>1)</sup> er spricht mit höchster Anerkennung von demselben. Ob es die Scene mit Actäon darstellte oder nur ein Bad der Diana überhaupt, ob es also hierher oder zu den genrehaften Darstellungen gehört, bleibt dahingestellt, doch ist das erstere wahrscheinlicher.

Eine andere Geschichte aus dem Leben der Diana führt uns ein Gemälde des Madrider Museums vor: »Diana entdeckt das Vergehen der Calisto«. Diana und ihre Nymphen sind im Begriffe zu baden; wir sehen sie in anmuthigem Hain, um eine prächtige Fontaine gruppiert; links ist Diana, der eine Negerin eben die letzte Hülle abnimmt; die Nymphen sind bereits alle entkleidet, bis auf Callisto, welche die Entdeckung ihres Vergehens fürchtet; drei ihrer Gefährtinnen beginnen aber sie zu entkleiden, die andern drei sitzenden fixiren sie, wobei sie ein rechtes Armfündergefecht macht. Callisto trägt moderne Toilette, es ist nicht eine Nymphe der Diana, sondern eine Dame aus Rubens' Zeit, was etwas störend wirkt, insbesondere in Hinsicht auf die bevorstehende Entkleidung dieser Dame. Das Ganze macht überhaupt mehr den Eindruck einer modernen Badescene als einer mythologischen. Tizian hat diese Scene in weit mehr antikem Geiste aufgefaßt, bei ihm ist auch die Entkleidung der Nymphe schon vollzogen.

Die Stelle, Ovid, *Metam.* 2, 454—465, welche diese beiden Gemälde illustriren, lautet:

460. „. . . . . Sie entkleiden sich alle;

„Eine nur sucht Verzug, der Zögernden nimmt man die Hülle.

„Wie das Gewand hinfällt, wird sie sichtbar die Schuld mit der  
 Nacktheit,

---

1) Frau Rubens machte, nach Michel, zuerst Schwierigkeiten, es zu verkaufen, indem sie es der großen Nacktheit der Figuren halber — und weil sie vermuthlich Modell dazu gestanden — wohl nicht ganz mit Unrecht für ein zum Verkauf unpassendes Bild hielt.

„Jene gedachte befüßt den Schooß zu verdecken :

„Geh' — sprach Cynthia — fern von hier, daß die heilige Quelle

„Nicht Du entweißt! und gebot ihr zu weichen aus ihrem Gehölze“.

Die Composition des Rubens'schen Bildes ist reich, lebendig und malerisch sehr wirksam; die landschaftliche Scenerie ist vorzüglich gerathen. Eine ganz reizende Gestalt ist Diana; die Nymphen, insbesondere die, welche uns sitzend den Rücken zukehrt, sind ziemlich dick und üppig, echt flämisch. „Die schweren Körperformen deuten auf die spätere Zeit des Meisters, die mindere Klarheit auf eine starke Theilnahme der Schüler“. <sup>1)</sup> Eine kleine Copie dieses Bildes mit einigen Aenderungen in der Scenerie von Hendr. van Balen d. ä. ist in der Darmstädter Gallerie. Eine zweite Darstellung desselben Sujets ist in der Sammlung des Earl of Derby.

Neben seinen eigenen Compositionen copirte Rubens auch die beiden Tizian'schen Gemälde: »Diana und Actäon« und »Diana entdeckt das Vergehen der Callisto«, die sich im Madrider Museum befinden (Nr. 482 u. 483). <sup>2)</sup> Diese Copien wurden aus Rubens' Nachlaß von König Philipp IV. gekauft und befinden sich im Escorial (?).

Venus begegnen wir mehrfach unter den Darstellungen dieser Abtheilung. Zunächst hat uns Rubens die »Geburt der Venus« (*Venus orta mari*) vorgeführt; so auf einem Gemälde in der Potsdamer Gallerie, welches von P. Soutman gestochen ist (Sch. 124. 39). Die Göttin ist eben dem Meere entstiegen und ordnet ihr Haar, eine Nereide bringt ihr Perlen dar, eine andere und ein Triton Muscheln; ein zweiter Triton bläst auf einer Muschel. Dieses Bild scheint eines derjenigen zu sein, in denen Rubens einer humoristischen Laune freien Lauf ließ; Composition und Gestalten sind ziemlich barock; Venus ist gar nicht liebreizend, ihre Formen wie ihre Stellung sind durchaus nicht anmuthig, auf dem Soutman'schen Stich sieht sie aus wie eine gezierte alte Jungfer mit einem *air pincé*; sehr plump und derb, fast caricaturenhaft erscheinen

1) Waagen, span. Gemälde, a. a. O. S. 93.

2) *D. Pedro de Madrazo* in seinem *Catálogo oficial del Museo del Prado* (dem größeren Catalog) p. 269 á 274 y 681 nimmt an, daß die beiden Tizian'schen Gemälde des Madrider Museums Copieen (*reproducciones ó copias*), die Originale aber von Philipp V. dem Herzog von Gramont geschenkt worden seien und sich jetzt in London befinden.

die Nereiden und Tritonen, besonders die eine. Das Thema ist hier offenbar humoristisch behandelt, und von diesem Gesichtspunkt aus ist es ein sehr originelles Bild. Eine ähnliche Composition zeigt ein Gemälde in der Gräfl. Schönborn'schen Sammlung in Wien, welches J. M. Schmutzer gestochen hat. (Sch. 123. 36).

Eine Darstellung der »Geburt der Venus« von ganz anderem Charakter ist auf einem Stiche von P. de Jode (Sch. 123. 38) und kleiner auf einem Stiche von P. Spruyt 1761 (Sch. 124. 38) wiedergegeben. Wir sehen hier auf der linken Hälfte des Bildes Venus, die eben den Wellen entstieg ist, die noch ihre Füße bespülen, auf jeder Seite von einer Nereide begleitet; auf der rechten Hälfte reitet eine Nereide auf einem blasenden Triton, vor diesem taucht noch ein zweiter auf. Oben schweben drei Amoren, welche Blumenguirlanden tragen und darüber zwei Windgötter, pausbackige geflügelte Köpfe. Das Ganze erinnert entschieden und auf den ersten Blick an eine Reliefdarstellung. Die Composition zeigt eine gewisse Ruhe, Gedrängtheit, Gebundenheit und architektonischen Rhythmus; die strenger gehaltenen Formen nähern sich einigermassen dem plastischen Stil. Die Nereide zur Rechten der Göttin und die reitende erinnern an antike Typen, Venus selbst in ihren kräftigeren Formen allerdings weniger. Wir haben es hier offenbar mit einer Composition zu thun, die als Vorbild zu einem Relief von Rubens entworfen wurde, und die beiden Stiche scheinen nach dem letzteren ausgeführt zu sein. Wahrscheinlich war es das Relief auf jenem „Salzfasse von Elfenbein, eine Schaar Nymphen und Tritonen darstellend, mit kleinen Genien, welche Blumenguirlanden befestigen, erfunden von Rubens“, welches im Kataloge von Rubens' Nachlaß aufgeführt ist;<sup>1)</sup> diese Annahme hat auch Hymans ausgesprochen.<sup>2)</sup> Diese Composition ist sehr interessant als Beispiel dafür, daß der große Meister des malerischen Stils sich mitunter auch einmal dem plastischen, dem Relieffstil vortrefflich anzupassen wußte. Vergleichen wir diese Composition mit den beiden Gemälden, so sehen wir, wie verschieden Rubens oft denselben Gegenstand behandelte.

Ebenfalls als Vorbild zu einem Relief, aber wieder anders und zwar noch schöner und geistvoller componirt hat Rubens die

1) *Spécification des tableaux, trouvés dans la maison mort. etc.* p. 16.

2) *Hymans, la gravure etc.* a. a. O. p. 213.

v. Goeler-Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

»Geburt der Venus« auf einem sehr wenig bekannten Gemälde in Grifaillemanier dargestellt, das sich im Besitz des Herzogs von Hamilton in *Hamilton Palace* befindet und beifolgend zum erstenmale publicirt ist. (Vgl. die beigegebene Tafel IV.) Dieses Gemälde wurde von Rubens für König Karl I. von England gemalt, als Vorbild für die Reliefdarstellung eines ovalen Plateau, des Untersatzes einer Wasserkanne; beide wurden von Th. Rogiers in Antwerpen in Silber ausgeführt und von Jacobus Neffs auf einem Stiche wiedergegeben (Sch. 126. 65).<sup>1)</sup> Dieses Sachverhältniß war bis jetzt nicht bekannt; man erfah aus der Inschrift des Stiches, daß Rubens das Vorbild zu dem Relief gemalt habe, wußte aber nicht, daß dieses Vorbild das Gemälde in *Hamilton Palace* sei; der Anblick der Photographie machte mir dies sofort klar. Smith bemerkte in seiner Beschreibung des Bildes, es sei „der Entwurf zu einem silbernen Kredenzsteller, wahrscheinlich für Karl I.“<sup>2)</sup> er kannte wiederum den Stich von Jac. Neffs nicht.

Das ganze Gemälde besteht aus einem inneren Oval und einem dieses umgebenden Randstreifen. Auf dem ersteren ist die Geburt der Venus dargestellt. In der Mitte der Composition sehen wir eine Gruppe von 4 Figuren: Venus, die eben im Begriffe steht aus dem Meere an's Land zu steigen und drei Nymphen; die eine derselben zu ihrer Rechten setzt den Fuß an's Gestade, die beiden anderen zu ihrer Linken sind aus dem Meere aufgetaucht; die eine faßt Venus mit beiden Händen, die andere bietet ihr eine Perlenschnur dar. Links sieht man das felsige Gestade; rechts reitet eine Nereide auf einem Triton im Wasser, der auf einer Muschel bläht. Ueber Venus schweben zwei Amoren, die einen Kranz über ihr Haupt halten; der eine trägt auch einen Palmzweig; rechts davon ist der Kopf eines pustenden Windgottes. Die Mittelgruppe ist ungemein schön componirt; die Gestalten sind reizend und lieblich, maßvoll und trefflich gezeichnet, voll Anmuth und Grazie in der Bewegung. Der umgebende Rand zeigt oben Neptun und Amphitrite, unten Amor und Psyche, dazwischen

1) Ein vollständiges Exemplar dieses seltenen Stiches, das Plateau, die Kanne und ihren aufgerollten Relieffreif darstellend, ist verkleinert reproducirt bei Hymans a. a. O., zu S. 236, ein anderes, auf dem die Kanne fehlt, bei Rooses, R. myth. Darst. S. 9. — Die Inschrift des Stiches lautet: „*P. P. Rubens pinxit pro Carolo I, Magnae Brit. etc. Rege, Theod. Rogiers caelavit argento*“.

2) *Cat.*, p. 230. n. 848.





DIE GEBURT DER VENUS.

HAMILTON PALACE.

Lithdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach





Nymphen und Amoren auf Delphinen. Das Ganze ist eine äußerst geistvolle, feinsinnige Composition. Der Stich von Neffs wurde bisher als »Triumph der Galatea« bezeichnet und auf ihm erscheint die Composition auch so; das charakteristische Moment des an's Landsteigens ist dort verwischt; auf dem Gemälde sieht man dies ganz klar und damit, daß die Geburt der Venus dargestellt ist. Der Stich ist überhaupt sehr mittelmäßig und giebt nur einen schwachen Begriff von dieser lebenswürdigen, geistvollen Schöpfung; unter anderem ist z. B. die reizende Nymphe rechts zu einem häßlichen alten Weib darauf geworden.

In einer Reihe von Darstellungen behandelt Rubens den Mythos von Venus und Adonis, zunächst die Scene »Venus, den Adonis von der Jagd zurückhaltend«, in zwei verschiedenen Compositionen. Die eine derselben, welche von P. J. Taffaert gestochen ist und mit einigen Aenderungen von J. Finney (Sch. 125. 56. 57.) zeigt Venus, welche eben ihren von zwei sich schnäbelnden milchweißen Schwanen gezogenen Wagen verlassen hat — ihr rechter Fuß ist noch auf dem Rande desselben — und den Hals des neben ihr stehenden Adonis, der sich mit der Linken auf seinen Jagdspieß stützt, umschlingt, während Amor sie in ihrem Bestreben, denselben zurückzuhalten, unterstützt, indem er das Bein des Adonis umfaßt; daneben sind dessen jagdbegierige Hunde. Rubens hat diesen Stoff wahrscheinlich den betreffenden Gemälden Tizians entlehnt; eine bestimmte Beziehung zu der Erzählung Ovids, Metam. 10. 541—558 u. 704—706 ist nicht zu erkennen; der Schwanenwagen ist bei Ovid erwähnt. Drei Gemälde dieser Composition sind bekannt. Das eigentliche Hauptbild, welches sich durch Feinheit des Gefühls, Bestimmtheit der Formen, Zartheit und Klarheit der Färbung auszeichnet und lebensgroße Figuren enthält, ist in der Marlborough-Sammlung in Blenheim, ein Geschenk Kaiser Leopold I. an den Herzog von Marlborough.<sup>1)</sup> Ein etwas kleineres Bild mit klarer und warmer, aber nicht übertriebener Färbung und höchst sorgfältiger Ausführung ist im königl. Museum im Haag. Den genannten Eigenschaften und der offenbaren Mitwirkung des 1625 gestorbenen Jan Breughel im Hintergrunde zu Folge gehört es in die frühere Zeit des Meisters und ist das früheste dieser drei Bilder. Auf beiden sind die

1) Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England S. 50.

Gestalten schön und maßvoll, wenn auch nicht antikisirend; der Ausdruck der Venus ist sehr liebreizend. Das dritte, weniger bedeutende und sicher spätere Gemälde ist in der Eremitage in St. Petersburg. „In diesem möchten indeß nur die geistreichen Köpfe und die Thiere von der Hand Rubens', die Körper aber nach dem schweren Ton und dem dichterem Vortrag von einem feiner Schüler herrühren“. (Waagen).<sup>1)</sup>

Eine zweite Composition, welche reicher und dazu raffinirter ist als die erstere, finden wir in einem Gemälde der Gallerie der Uffizien in Florenz, welches von Fr. Lorenzini und von J. B. Patas gestochen ist (Sch. 125. 54. 55). Venus sitzt auf einer Bodenerhöhung am Fuße eines breitästigen Baumes und hat ihren Arm um Adonis geschlungen, während Amor seine Knie umfaßt; gleichzeitig ziehen die drei Grazien den carminrothen Mantel weg, welcher ihre Reize verhüllt. Auf der andern Seite spielen fünf Amoren mit den Hunden des Jägers. Es ist ein hochvollendetes Bild von brillantem Colorit. — Rubens hat auch eine Copie eines Bildes deselben Sujets von Tizian im Madrider Museum (Nr. 455) ausgeführt, die aus seinem Nachlaß von Philipp IV. angekauft wurde und sich im Escorial befindet (?).<sup>2)</sup>

»Venus den Tod des Adonis beklagend« hat Rubens in einem Gemälde im Besitz von Thomas Hope dargestellt, von dem eine Skizze in der Dulwich Gallerie existirt. Im Vordergrund einer waldigen Landschaft liegt der bleiche Leichnam des Adonis ausgestreckt; zu seinen Häupten hat sich Venus auf ein Knie niedergelassen und beklagt des Geliebten Tod; jenseits dieser Gruppe trauern drei Nymphen und Amor. Das Bild ist vorzüglich, insbesondere der Adonis. Denelben Gegenstand stellt ein Stich von Guil. Panneels dar (Sch. 126. 59); hier kniet Venus und blickt aufwärts; zur Seite ist ihr Schwanenwagen. Rubens hat diese Scene weit ruhiger und gemäßiger aufgefaßt, als sie es in der Schilderung Ovids, *Metam.* 10. 716 ff. ist, wo Venus das

1) Waagen, *Gemäldefammlung der Eremitage* S. 139.

2) Ein Bild deselben Sujets von Rubens wurde 1742 aus der Sammlung des Prinzen Carignan, ein anderes 1764 aus der Sammlung M. da Costa im Haag verkauft (nach *Smith, Catal. rais. p.* 171 u. 179). Smith giebt irrthümlich an, daß sich ein Gemälde Venus und Adonis in der Münchener Pinakothek befinde (p. 69.)

Gewand zerreißt, das Haupthaar zerrauft und im Jammer die Brust schlägt.

Amor liefert auch seinen Beitrag zu den Darstellungen aus der Göttergeschichte. Das Märchen des Apuleius in f. Metamorph., „Amor und Psyche“, hat bekanntlich Raffael in seinem herrlichen Frescocyclus in der Farnesina in Rom behandelt, jener großartigsten mythologischen Schöpfung der modernen Malerei, und sein Schüler Giulio Romano folgte ihm mit dem Cyclus von Deckengemälden im Palazzo del Te in Mantua, seiner hervorragendsten Leistung. Rubens dagegen hat nur vier Szenen aus dieser Geschichte in einzelnen Compositionen dargestellt. Die beiden ersten, nur in Stichen vorhanden und nicht gerade bedeutend, behandeln zwei Szenen, die in Raffaels Cyclus nicht vorkommen, dagegen in dem Cyclus Giulio Romanos als dessen 7. und 16. Bild; und diese beiden Bilder gaben Rubens offenbar die Anregung zu seinen Compositionen. Die erste derselben, die ein anonymer Stich <sup>1)</sup> wiedergibt, (*Smith*, p. 303 n. 1107) stellt die nackte Psyche dar, die mit der Lampe in der Hand ihren Geliebten Adonis, der auf einem Lager schläft, mit verhängnißvoller Neugier betrachtet. In der zweiten Composition, die Paeneels gestochen hat (*Sch.* 127. 72), sehen wir Psyche, die von einem Adler ein Gefäß mit dem Wasser des Styx empfängt. Offenbar stellt der Stich diese Scene vor, entsprechend dem 16. Bilde Giulio Romanos, nicht Psyche, die den „Becher der Schönheit“ empfängt, wie Schneevogt angiebt oder „Hebe, dem Adler des Jupiter den Becher reichend“ wie *Smith* <sup>2)</sup> meint.

Die dritte Composition, ein Gemälde in der Sammlung des Marquis von Stafford, gestochen von Finden (*Smith*, S. 169) <sup>3)</sup> stellt dar »Psyche von Mercur in den Olymp« geleitet. Die Composition enthält 17 Figuren. „Dieses ausgezeichnete Werk ragt hervor durch Reinheit und Glanz der Farbe und die in allen Theilen hochvollendete Ausführung“. (*Smith*) <sup>4)</sup>. Ein Gemälde ähnlichen Sujets wurde aus der Sammlung von M. Geldermaester 1800 verkauft. Giulio Romano hat diese Scene nicht behandelt;

1) Schneevogt giebt diesen Stich nicht an.

2) *Catal. rais. p.* 306 n. 1173.

3) Bei Schneevogt, *Cat.* ist dieser Stich nicht angegeben.

4) *Cat. raison, p.* 169.

Raffael hat das emporfchwebende Paar, Merkur und Pfyche, dargestellt, Rubens in feiner figurenreichen Composition zeigt die Einführung Pfyches in den Kreis der Olympier. Die dritte dieser Compositionen ist in der Gallerie zu Potsdam und führt die Scene vor, welche wiederum Giulio Romano nicht, Raffael aber in dem ersten seiner beiden Deckenfresken behandelt hat, die »Apotheose der Pfyche«, ihre Aufnahme in den Olymp.

Als Schluß dieser Darstellungen von Mythen der olympischen Götter haben wir noch eine Composition: »Die Entführung der Oreithya durch Boreas«, ein Gemälde in der k. k. Kunstakademie in Wien, gestochen neuerdings von Sonnenleiter; eine Skizze desselben in der Gallerie von Salzthalen ist von E. P. Spruyt gestochen (Sch. 128. 80).

Auf diesem Gemälde erscheint Boreas als schöner kräftiger Greis mit vollem weißen Haar und Bart und mit Flügeln; er hält die Oreithya, deren Gewand herabgeglitten ist, umschlungen; sein einer Arm umfaßt ihren Rücken, der andere ihr Bein und so schwebt er mit ihr in die Lüfte, während sie sich heftig sträubt und den rechten Arm hülfelehend zu den Göttern emporstreckt. Dieses reizende Bild ist durch die schönen edlen Gestalten und die classische Ruhe und Mäßigung ausgezeichnet. Die Anregung gab wohl die Stelle des Ovid Metam. 6. 702—710, doch behandelt Rubens den Gegenstand etwas anders.

Aus dem Kreise der Meeresgottheiten haben wir nur eine Darstellung zu verzeichnen: das unter dem Namen »*Quos ego*« bekannte Bild, oder »Neptun, der die Stürme bändigt«. Wie bereits früher erwähnt wurde, hat Rubens dieses Bild für einen der Triumphbögen beim Einzug des Cardinalinfanten in Antwerpen 1635 gemalt; es ist jetzt in der Dresdener Gallerie, gestochen von J. Daullé und von Theod. a. Thulden (Sch. 123. 34. 35). Die Originalskizze ist in der Sammlung des Herzogs von Grafton. Eine Zeichnung ähnlicher Composition, wohl eine Studie zu dem Gemälde, ist in der Albertina in Wien. Dargestellt ist hier offenbar Neptun, wie er die von Aeolus gegen die Flotte des Aeneas losgelassenen Stürme bändigt, indem er ihnen sein donnerndes „*quos ego*“ entgegenschleudert, d. h. es ist eine Illustration zu Vergils Aeneide I, 124—126.



„Eurus und Zephyrus rief er heran, drauf redet er also:  
 „Solcher vermessener Trotz faßt euch zu dem eignen Geschlechte?  
 „Himmel und Erd', unermächtigt von mir, durcheinander zu mischen  
 „Waget ihr schon ihr Wind' und so riesige Massen zu thürmen?  
 „Ha, ich will euch! . . . Doch lieber für diesmal zähm' ich die Sturmfluth.  
 „Forthin, büßt ihr mir nicht mit ähnlicher Strafe den Frevel.  
 „Schleunig ergreift die Flucht . . .“

Zugleich hatte das Bild allegorische Bedeutung, indem es die Errettung der Flotte des Cardinalinfanten aus Sturmesgefahr darstellte.

Neptun erscheint als prächtiger, charakteristischer Typus, als kraftvolle, wettererprobte Gestalt; er steht in seinem von Seepferden gezogenen Wagen, den einen Fuß aufgestützt in der Weise, wie in den antiken Darstellungen, den Dreizack in der einen Hand, während er die andere gebieterisch gegen die über ihm schwebenden pustenden Windgötter ausstreckt; in der rechten Ecke tauchen drei Nereiden mit etwas komischen Gesichtern auf, vor den prächtigen, sich bäumenden Wasserrossen ist ein blasender Triton; im Hintergrunde ist die bedrohte Flotte sichtbar.

Es ist eine vortreffliche, markige, lebensvolle Composition, allerdings etwas im Barockstil gehalten. Eine ähnliche Composition, ebenfalls »*Quos ego*« betitelt, hat Raffael gezeichnet und Marc Anton gestochen (Bartsch 352), sie gab vielleicht Rubens die Anregung zu der seinigen.

Von den Erdgottheiten finden wir hier nur Pan vertreten. Ein ausgezeichnetes Gemälde in der Königl. Englischen Gallerie zeigt »Pan, die Syrinx verfolgend«. Im Vordergrund einer waldigen Landschaft springt Pan einen holperigen Hügelweg hinab und verfolgt die Nymphe, welche in einem Schilfgebüsch an einem Flusse Schutz sucht. Eine ähnliche Darstellung, wahrscheinlich die Skizze für die vorige, wurde 1733 aus der Sammlung von Adr. Bout verkauft. Die Scene ist Ovids Metamorphosen, I, 691—711 entnommen. Der Moment kurz vor der Verwandlung der Nymphe in Schilfrohr ist dargestellt.

Den Schluß der Darstellungen aus der Göttergeschichte bildet der »Raub Proserpinas durch Pluto«. In herrlicher Weise führte diesen ein prachtvolles Gemälde der Marlboroughsammlung in Blenheim vor, welches leider vor einiger Zeit ein Raub der Flammen geworden ist, von dem wir aber noch den Stich von

P. Soutman besitzen (Sch. 126. 66). Eine Skizze deselben wurde 1791 aus der Sammlung von Cl. Le Brun verkauft; wo sie geblieben, ist nicht bekannt.

Pluto, welcher die Proserpina, die sich aufs Heftigste sträubt und die Arme flehend zu den Göttern emporstreckt, mit dem Arme umschlungen hält, steht auf seinem zweirädrigen Wagen, der mit zwei braunen, feurigen Rossen mit flatternden Mähnen bespannt ist, die, sich wild aufbäumend, vorwärts gegen das Meer hinstürmen. Vor dem Wagen fliegen zwei siegreiche Amoren; vier Gespielen der Geraubten eilen eben herbei, eine erscheint wie Pallas mit Schild und Lanze, mit welcher sie Pluto bedroht, eine andere hat den Zipfel des Gewandes der Proserpina erfaßt; vorne rechts tauchen zwei Nereiden aus dem Meere auf. Rechts, über dem Wagen Plutos ist der Himmel mit finstern Sturmwolken verhüllt, während die übrige Scene klar ist und das bläuliche, warm von der Abendsonne beschienene Meer den Hintergrund höchst poetisch abschließt. Die Composition ist sehr dramatisch und besonders die Gruppe von Pluto und Proserpina äußerst kühn und lebendig. Die Formen sind ungleich bestimmter, schlanker und gemäßiger als in den meisten Fällen; die eine der Gespielen (die Diana ähnlich ist) zeigt eine Schönheit der Formen, wie sie bei Rubens sonst nicht häufig ist. Dieses Gemälde zählt zu den Hauptwerken des Meisters und ist wahrscheinlich in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt.

Wir haben hier wieder eine Illustration zu Ovid, *Metam.* 5. 385—424, zugleich auch zu dessen *Fasten*, 4. 419—454. Die Scene spielt am Meeresgestade und die Mädchen haben Blumen gepflückt, wie bei Ovid, *Metam.* Die beiden aus der Meeresbucht auftauchenden Nereiden sind wohl auf die Stelle Ovids 411 ff. zurückzuführen, wo er die Nymphe Cyane sich aus der Fluth erheben und den Pluto zu Rede stellen läßt. Auch die Stelle *Fasten* 449. 50 „es vermögen die Rosse, nimmer des Lichts gewöhnt, kaum zu ertragen den Tag“, scheint auf dem Bilde zu erkennen zu sein.

Rubens hat denselben Gegenstand noch einmal, in einer von der vorigen verschiedenen Composition behandelt, nämlich in dem prächtigen Gemälde des Madrider Museums. In der Mitte des Bildes sehen wir den düsteren, wildblickenden Pluto, der in seinen Armen die sich heftig sträubende Proserpina, deren Gewand herabgeglitten ist, schwebend davonträgt. Eine ihrer Gefährtinnen,

die wie Pallas mit Helm und Lanze erscheint, faßt Pluto an der rechten Schulter und sucht ihn zurückzuhalten; hinter ihr sind zwei andere Gefährtinnen. Pluto läßt sich nicht halten und eilt, während ein Amor den Weg zeigt, seinem Wagen zu, welcher, wie die ganze rechte Seite des Bildes, in Dunkel eingehüllt ist; ein Amor in den Lüften hält die Zügel des Gespannes. Links im Hintergrunde sieht man das Meer; vorne am Boden liegt ein umgeworfener Blumenkorb. Wir haben hier eine Reihe prächtiger Gestalten; Pluto und Proserpina sind eine glänzende Leistung und in ihrem Contrafte von großer Wirkung; die Minerva ist sehr schön in der Bewegung, auch die beiden anderen Gespielinnen erfreuen durch ihre Anmuth. Wir vermissen hier allerdings die herrlichen Pferde des Blenheimers Bildes, doch wirkt das Dunkel, in das Pluto hineineilt, recht charakteristisch für die dargestellte Scene. Steht dieses Gemälde auch dem wundervollen, das in Blenheim zu Grunde ging, nicht gleich, so ist doch die Composition sehr geistreich und lebendig, die Charakteristik treffend, die Farbe glühend und die Behandlung meisterhaft.

## 2. Darstellungen aus der Heroensage.

### a) Sagen der Urzeit.

Unter den Heroenfagen machen diejenigen, die sich auf Schöpfung und Cultivirung des Menschengeschlechts beziehen, den Anfang. Prometheus und sein Sohn Deukalion sind hier die bekanntesten Gestalten; ihren Schicksalen entnehmen zwei Darstellungen von Rubens ihren Inhalt. Auf einem Gemälde, das 1618 in die Hände von Sir Dudley Carleton überging<sup>1)</sup> und seitdem verschwunden ist, war dargestellt: »Prometheus«, der am Felsen im Kaukasus gefesselt ist und dem ein Adler an der Leber frißt; letzterer war von Snyders gemalt, das übrige von Rubens Hand. Mehr wissen wir über das Bild nicht. Sodann ist im Madrider Museum ein Gemälde »Deukalion und Pyrrha«, das nach dem Inventar von 1686 eine von J. B. del Mazo ausgeführte Copie nach Rubens ist.<sup>2)</sup> Wir sehen darauf Deukalion und Pyrrha, die

1) Vergl. oben S. 18 u. 61.

2) Vergl. *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado por D. Pedro de Madrazo, Madrid 1878. p. 325. n. 1638.*

aus der Wasserfluth Geretteten, welche dem Befehl des Merkur gemäß im Vorwärtsschreiten Steine, die sie am Wege aufgelesen haben, hinter sich werfen, welche sich in Menschen verwandeln. Ueber das Rubens'sche Original dazu ist nichts bekannt.

b) Landschaftliche Heroensagen.

Aus dem uralten thessalischen Mythos von den Centauren und Lapithen, der der antiken Kunst zu einer großen Zahl von Darstellungen Veranlassung gab, hat Rubens eine Scene behandelt, den »Raub der Hippodamia«; diesen stellt ein Gemälde des Madrider Museums dar (»Lapithen und Centauren«); dieselbe oder eine ähnliche Composition zeigt ein Stich von P. de Bailliu (Sch. 130. 105). Beim Hochzeitsmahle des Lapithenkönigs Peirithoos raubt der Centaur Eurytus dessen Braut; da springt Theseus auf und entreißt sie ihm wieder, woraus dann der Kampf zwischen Centauren und Lapithen entsteht. So berichtet Ovid, *Metam.* 222 ff. und hieran schließt sich Rubens an, denn wir sehen einen Jüngling, der eben über einen umstürzenden Altar springt und die Hippodamia vom Rücken des Centauren wegreißt, während hinter ihm zwei andere Männer vorstürmen. Es sind sehr realistische, derbe Gestalten und moderne, gar nicht antike Typen; die Composition ist sehr lebendig. Die Kampfszenen zwischen Lapithen und Centauren selbst, welche gerade die antike Kunst so oft darstellte, hat Rubens nicht behandelt.

Eine Darstellung aus dem thebanischen Mythos haben wir in einer sehr geistreichen Skizze der Collection Sir Thomas Baring in Stratton: »Cadmus und Minerva«, wir sehen darauf die aus der Saat der Drachenzähne entsprossenen gewappneten Männer sich gegenseitig bekämpfen und tödten, nach Ovid, *Metam.* 3, 104—14. Zum korinthischen Mythos gehört »Bellerophon, der die Chimaera tödtet«, dargestellt auf einem Triumphbogengemälde von 1635; die Rubens'sche Skizze zu demselben ist in der Sammlung von W. Beckford; gestochen von Van Thulden (Sch. 224. 27, 39 u. 40). Bellerophon erscheint auf dem Pegasus und sticht der Chimaera die Lanze in den Rachen. Pegasus kommt erst in der späteren Version dieser Sage vor, wie sie Rubens aus Tzetzes, *Lykophr.* 17, *Pausan.* 2, 4. 7., *Eustach.* zu *Il.* 6 bekannt sein mochte.

Zwei Gestalten des argivischen Mythos: Io und Danae sind uns schon früher als Geliebte Jupiters entgegengetreten;



hierher gehört nun Perseus, unter dessen Thaten Rubens eine, die »Befreiung der Andromeda« als einen seinem Genius besonders zufügenden Gegenstand viermal behandelt hat.

Das eine dieser Gemälde ist in der Berliner Gallerie, eine Schulpkopie desselben befindet sich in der Liechtenstein-Gallerie in Wien und ist von P. Menard gestochen (Sch. 130. 97). Hier ist Perseus, in rothem Mantel über vollständiger Rüstung, zu der rechts an den Felsen gebundenen nackten Andromeda herangetreten, um ihre Bande zu lösen. Ein kleiner Liebesgott zur Seite der Andromeda ist ihm dabei behülflich, während ein anderer zwischen beiden die Bande der Liebe zu knüpfen bestrebt ist; links wird Pegasus von einem Liebesgott gehalten, ein anderer, oben sitzend, bemüht sich, einem dritten hinaufzuhelfen. Im Grunde Felsen, links Ausblick über's Meer, worin vorne das erschlagene Ungeheuer. Es ist ein hervorragendes Werk aus der früheren Zeit des Meisters. — Die Scene ist hier nicht tragisch, sondern ganz heiter aufgefaßt, auch aus dem Antiken ins Flämische übersetzt; die Princessin ist eine üppige, gesunde Flämländerin, die die schamhaften Hände vor ihren Schooß hält; der Pegasus ist eines der schweren Roffe aus den flämischen Märchen.

Eine von diesen etwas verschiedene Composition zeigt das zweite Bild, das des Madrider Museums, welches allein lebensgroße Figuren hat. Perseus im Harnisch, von einem Liebesgott mit dem Siegeskranze überschwebt, ist eben im Begriffe die Bande, mit denen Andromeda an den Felsen gefesselt ist, zu lösen; über ihnen ist ein zweiter Liebesgott, im Hintergrunde Pegasus und der Seedrache. Andromeda ist im Motiv, in Formen und Bewegung ungemein schön und eines der glänzendsten Frauenbilder, die Rubens geschaffen hat; nur der Ausdruck der Freude in ihrem Gesichte hat etwas Geringes; Perseus erscheint wie ein spanischer Ritter, nicht wie ein griechischer Heros. „Die Wirkung dieses durchaus, aber besonders im Körper der Andromeda, in einem lichten und harmonischen Ton gemalten Bildes, ist außerordentlich.“<sup>1)</sup>

Wieder eine von diesen beiden verschiedene Composition finden wir auf dem dritten, dem Gemälde in der Eremitage zu St. Petersburg (früher bei Graf Brühl, Wien), gestochen von P. F. Tardieu (Sch. 129. 96). In prachtvoller Rüstung, den Schild

---

1) Waagen, Gemälde in Spanien, a. a. O. S. 93.



mit der Medusa am Arm, nähert sich der Held der an den Felsen gefesselten nackten Andromeda, um welche drei Liebesgötter, deren einer ihre Bande löst, beschäftigt sind. Ein anderer hat dem Perseus den Helm abgenommen, an dessen Statt eine Victoria ihm einen Kranz aufsetzt. Noch zwei Liebesgötter halten den muthigen Pegasus. „Die Composition ist sehr geistreich, die Ausführung im leichtesten Goldton, wobei die Andromeda von wunderbarer Klarheit, ganz im Reflex gehalten ist, leicht hingeschrieben und fleißiger als in dem mehr scizzenhaft behandelten Bilde zu Berlin“. (Waagen)<sup>1)</sup>.

Die vierte dieser Compositionen ist das Gemälde in der Sammlung Marlborough in Blenheim; sie unterscheidet sich von den drei anderen vor allem dadurch, daß hier Perseus eben noch auf dem Pegasus durch die Luft schwebt und Andromeda, am Felsen gefesselt, ihren nahenden Retter noch nicht sieht; ihr liebliches Gesicht zeigt deutlich die quälende Furcht vor ihrem Geschicke und ihre feinen Glieder scheinen zu zittern in Erwartung des Herannahens des schrecklichen Ungethüms; über ihrem Haupte schwebt ein Amor mit brennender Fackel. Das Gemälde befand sich in Rubens' Nachlaß und war im Katalog derselben unter Nr. 85 verzeichnet.<sup>2)</sup>

Die Anregung zu diesen Darstellungen gab vielleicht die Schilderung Ovids, Metam. IV, 664 ff, doch behandelt Rubens die Scene ganz selbständig, ohne bestimmte Anlehnung. In einem wesentlichen Punkte weicht er entschieden vom antiken Mythos ab: er läßt Perseus nicht mittels Flügelschuhen, sondern auf Pegasus reitend die Luft durchheilen. Das ist eine eigene Erfindung, eine künstlerische Lizenz von Rubens. Damit hängt eine Vermuthung zusammen, die Meyer und Bode (gelegentlich des Berliner Bildes) mit folgenden Worten ausgesprochen haben: „Vielleicht stellt das Bild nicht Perseus und Andromeda vor, wie man bisher angenommen, sondern Angelika, welche von dem „Seekraken“ durch Rüdiger erettet wird. (Ariosts Rasender Roland X, 93 ff.) Dafür scheint auch die Gegenwart des geflügelten Rosses, des Hippogryphen zu sprechen, wenngleich andererseits zu der Darstellung von Perseus und Andromeda der Umstand stimmt, daß schon

1) Waagen, Gemälde d. Eremitage. S. 138.

2) Ein Gemälde »Perseus u. Andromeda« wurde 1738 in Amsterdam verkauft (Smith, Cat. p. 169.)

in der antiken Kunst bei der Behandlung dieser Sage die Liebesgötter eine Rolle spielten.“<sup>1)</sup>

Diese Annahme erscheint mir aus mehreren Gründen unzulässig. Zunächst ist von vorneherein ganz unwahrscheinlich, daß Rubens, der seine Stoffe nicht der mittelalterlichen Sage und modernen Dichtern zu entnehmen pflegte,<sup>2)</sup> diese Scene aus Ariosts Dichtung in vier seiner glänzendsten Gemälde dargestellt haben sollte und zwar gerade eine Scene, die ihm der griechische Mythos in wesentlich gleicher Gestaltung darbot. Warum sollte Rubens, der so begeistert war für das classische Alterthum, so eingelebt in die antike Mythologie, der mittelalterlichen Version dieser Befreiungsscene den Vorzug gegeben haben vor der antiken? Woher sollte es ferner kommen, daß für die betreffenden Gemälde überall die Bezeichnung „Perseus und Andromeda“ und nirgends etwas von „Rüdiger und Angelica“ überliefert ist?

Sodann ist ferner das Madrider Gemälde für König Philipp IV. gemalt worden; aus dem früher (vergl. oben S. 65) über die Vorliebe des spanischen Hofes für das classische Alterthum und seine Mythologie und die Bestellungen König Philipps IV. Gesagten dürfte aber ziemlich sicher zu schließen sein, daß auch dieses Gemälde eine Darstellung aus der classischen Mythologie war. Wie sollte zu all den mythologischen Bildern, die Rubens für den König malte, „Rüdiger und Angelica“ kommen? Noch deutlicher spricht das Petersburger Exemplar; auf diesem erscheint der Held, den Schild mit der Medusa am Arme; dadurch ist er doch wohl ohne Zweifel als Perseus charakterisirt. Wenn nun aber das Madrider und Petersburger Exemplar „Perseus und Andromeda“ vorstellen, so muß dies natürlich auch für die beiden anderen ähnlichen Compositionen gelten.

Was aber das Flügelroß betrifft, auf das sich die obige Vermuthung stützt, so erscheint allerdings Rüdiger auf einem solchen, Perseus dagegen nicht; aber das Thier, welches Ariost schildert

1) Jul. Meyer u. W. Bode, Verzeichniss der Gemäldegallerie in Berlin. Kleine Ausgabe. Berlin 1878, S. 328.

2) Nur eine Ausnahme ist mir in dieser Hinsicht bekannt, nämlich die Composition »Angelica und Herminia«, die unter Nr. 121 im Katalog von Rubens' Nachlaß verzeichnet ist (gestochen von Panneels) und wahrscheinlich die Angelica aus dem »Rafenden Roland« zusammen mit der Hermina aus dem »Befreiten Jerusalein« darstellte.

(Rafender Roland, IV, 18), der Hippogryph, war eine Mischung von Greif und Pferd, so daß es von ersterem Kopf, Schnabel, Gefieder, Schwingen und Vorderfüße hatte; ein solches sehen wir aber auf Rubens' Gemälden nicht, sondern einfach ein Pferd mit Flügeln, wie es dem Pegafus der griechischen Mythologie entspricht.

Eine Instanz gegen die Bedeutung Perfeus und Andromeda liegt in der Einführung des Pegafus keineswegs. Pegafus kommt allerdings in der griechischen Mythologie bei dieser Scene nicht vor, aber er hängt doch wenigstens mit dem Perfeusmythus zusammen, da er bei der Tödtung der Medusa durch Perfeus entstand. So konnte sich Rubens diese Variation des antiken Mythus gefatten; sie erscheint zugleich als eine Uebertragung eines Zuges der Bellerophonfage auf Perfeus, denn Bellerophon erscheint in der späteren Sage bekanntlich auf dem Pegafus reitend.<sup>1)</sup> Daß die Amoren bei der in Rede stehenden Scene auf antiken Kunstwerken gegenwärtig sind, haben Meyer und Bode bereits selbst hervorgehoben; auch bei Ovid heißt es: „Hymenäus und Amor mit Fackeln ziehen voraus“, Metam. 4, 757. — Einen prächtigen »Pegafus« stellt eine braungetufchte Zeichnung von Rubens in der Albertina in Wien dar, die wohl eine Studie für den Pegafus auf den Darstellungen von Perfeus und Andromeda ist.

Aus dem lacedämonisch-messenischen Mythus haben wir eine Darstellung: »Castor und Pollux rauben die Töchter des Leucipp, Hilaria und Phoebe«, Gemälde in der Münchener Pinakothek, gestochen von J. F. Leybold, Val. Green und E. C. Hess (Sch. 128. 82. 83. 84.) Wir sehen den einen der schönen Jünglinge auf seinem stolzen Roß, dessen Zügel ein Amor hält; er hat eine der Jungfrauen emporgehoben, deren Kraft durch ihren Widerstand erschöpft erscheint, indem er sie von hinten um die Taille und unter der Kniebeuge umfaßt, während ihr anderes Bein herabhängt. Daneben steht sein Bruder, der mit dem Arm die rechte Schulter der Jungfrau stützt und zugleich die zweite der Jungfrauen, welche rücklings übergeworfen, sich noch zu entwinden sucht, mit dem anderen Arme umfaßt und

---

1) Man könnte hier an Rubens' Liebhaberei für Pferde denken; auf dem Berliner Bild ist Pegafus eines jener schweren Roffe aus Rubens Heimat, die er mit Vorliebe malte.

an fein vorgestemmtes linkes Knie anlehnt; während des Kampfes ist beiden Jungfrauen ihr Gewand entfallen und sie sind entblößt; das Pferd des zweiten Bruders bäumt sich hoch auf.

Ungemein geschickt sind die vier Gestalten zu einem Ganzen verschlungen und bilden eine ebenso mannigfaltige wie einheitliche Gruppe, die ungemein lebendig ist und doch nicht unruhig wirkt, die äußerst kunstvoll gebildet und doch ganz ungezwungen und natürlich erscheint. Schöne volle Gestalten mit wallenden blonden Haaren sind die beiden Mädchen; kraftvoll edle die beiden Jünglinge; die ruhige Kraftanstrengung der letzteren bildet zu dem äußersten, aber ohnmächtigen Widerstreben der Jungfrauen einen ungemein wirkungsvollen Gegensatz. Die Formen und die Charaktere der Köpfe erinnern zwar keineswegs an die Antike, sondern eher an flämische Modelle, aber die Schönheit, Größe und Freiheit der ganzen Composition erhebt sie auf die Höhe, auf der die besten antiken Werke stehen. Der Ton des Ganzen ist sehr hell, die Fleischtöne gehen mit Ausnahme der gelblichen Lichter mehr ins Röthliche.

Die Stellen antiker Autoren, die diese Scenen berichten und die Rubens die Anregung gegeben haben mögen, Ovid, Fasten, 5, 699 („Phoebe war mit der Schwester geraubt von des Tyn-darus Söhnen“), Schol. zu Pindar, *Nem.* 10, 112, Hygin, *Fab.* 80, geben keine bestimmten Züge oder Details, so daß Rubens ganz frei componirte.

Bei Erfindung des kühnen Motivs des zweiten der Brüder, der unten steht, schwebte Rubens ein ähnliches von Giulio Romano vor. In einem der Deckengemälde desselben aus dem trojanischen Krieg im Palazzo Ducale in Mantua fängt nämlich Jupiter die Venus, welche aus Schmerz über Trojas Untergang sich verzweiflungsvoll rücklings vom Olymp herabstürzen will, in ähnlicher Weise in seinem Arme auf, wie hier der eine Bruder die Jungfrau hält.

Der ursprünglich dem äolischen Stamme eigene, später allgemein griechische Mythos des Hercules ist einer von denen, die sehr häufig in der antiken, wie in der neueren Kunst dargestellt wurden. Rubens hat aber relativ wenig aus demselben behandelt. Aus dem reichen Gebiete der sogenannten „Zwölf Arbeiten“ des Hercules hat er nur vier Thaten dargestellt. Die eine, den »Kampf mit dem nemäïschen Löwen«, hat er in einem

Gemälde im Königl. Schlosse zu Berlin, gestochen von J. J. Freidhoff 1807 (Sch. 127. 69) der Darstellung Giulio Romanos im Palazzo del Te in Mantua Zug für Zug nachgebildet. Hercules hat das Thier am Kopf gepackt und drückt ihm mit beiden Händen die Kehle zu; das keuchende Thier hat seine Klauen in seinen Arm und Beine geschlagen, vorne liegt ein todter Tiger. Eine Kreidestudie dazu wurde 1775 aus der Coll. Mariette verkauft; daselbe Sujet hat N. Rhein in schwarzer Manier gestochen (Sch. 127. 70). Auch die zweite Composition dürfte von Giulio Romano angeregt sein, nämlich »Herkules, die Lernäische Hydra tödtend«, ein nicht weiter bekanntes Gemälde im Escorial. Auf einem der Triumphbogen von 1635 war »Hercules, den Drachen der Hesperiden tödtend« dargestellt; gest. von van Thulden (Sch. 224. 27); die Rubens'sche Skizze ist in der Antwerpener Akademie. Wir sehen in der Mitte den Baum mit den Hesperidenäpfeln, zu seinen Füßen den Drachen Ladon; diesen erschlägt Hercules mit der Keule, während links eine weibliche Gestalt, die Antwerpen personificirt, die Aepfel pflückt. Ein Gemälde, das denselben Gegenstand behandelt und im Inventar von 1686 als Copie nach Rubens von J. B. del Mazo bezeichnet wird, ist im Madrider Museum;<sup>1)</sup> über das betreffende Rubens'sche Original ist aber nichts bekannt.

Die interessanteste dieser Darstellungen dürfte ein Gemälde gewesen sein, das Rubens für König Philipp IV. gemalt hatte und das nachmals in Spanien verloren ging; es stellte dar: »Hercules, den Sohn der Erde tödtend«; leider ist nichts weiter über daselbe bekannt. Es war, wie wir bereits früher erwähnten (vgl. S. 67) sehr wahrscheinlich eines jener vier letzten Bilder, die Rubens malte, und in diesem Falle wohl eine ebenso grandiose Leistung wie die drei anderen. An diese Compositionen reiht sich an das Gemälde »Hercules, von seinen Arbeiten ruhend«, im Escorial, über das wir ebenfalls nichts weiter wissen.

Aus der Liebesgeschichte des Hercules finden wir zwei Scenen behandelt. Eine Composition, die ein Stich von Melchior Küfel wiedergiebt (Sch. 127. 71), zeigt »Hercules und Omphale«.

1) *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid por D. P. de Madrazo. Madrid 1878 n. 1634.*



Denfelben Gegenstand behandelt ein Gemälde in der Sammlung von Thomas Emerson. »Den Raub der Deianira« stellt ein Gemälde im Besitz des Grafen Strogonoff dar (früher in der Gallerie Le Brun), gestochen von C. G. Schultze (Sch. 131. 102); eine Wiederholung desselben, im Besitze des Barons v. d. Ropp in Kurland, (?) ist gestochen von A. Ricciani (Sch. 131. 103). Wir sehen darauf den Centauren Nessus, der Deianira entführt hat, wie er eben durch den von Hercules abgeschossenen Pfeil tödtlich verwundet worden ist. Denfelben Gegenstand behandelt ein Gemälde im Palazzo Adorno in Genua, das während des Aufenthaltes in Italien von Rubens gemalt wurde; die Körper heben sich in warmem Lichte vom Hintergrunde ab. Eine Radirung von Panneels (Smith, p. 182, fehlt bei Sch.) giebt eine dritte Composition dieser Scene wieder: hier galopirt der Centaur, mit der widerstrebenden Gattin des Hercules in den Armen, davon; sie hat einen Arm um seine Schulter geschlungen, während die andere Hand seinen Arm faßt. Ein Gemälde desselben Sujets wurde 1775 in Brüssel verkauft und ist von einem Anonymus gestochen (Sch. 130. 104).<sup>1)</sup> Wir haben in diesen Compositionen wieder eine Illustration zu Ovid, Metam. 9, 103—130; das erstgenannte Bild entspricht der Stelle:

127. „ . . . er schnellte den Pfeil und traf ihn im Rücken

„Während er floh; vorstand aus der Brust das gebogene Eifen.“

Rubens hat auch die allegorische Erzählung des Sophisten Prodikos »Hercules am Scheidewege« illustriert. Das Bild war früher in der Gallerie in Florenz. Wir sehen auf der einen Seite des Jünglings Venus, die ihn verführerisch anblickt, während gleichzeitig Amor sein Knie umfaßt, links Minerva, mit hoheitsvoller Geberde sich zu ihm neigend und auf ein am Boden liegendes Waffenstück deutend; hinter ihr hält ein Page ein weißes Schlachtroß, von dem man nur den Kopf sieht; rechts hinter der Göttin der Liebe sind zwei schöne Nymphen. Hinter der Gruppe erscheint die Zeit mit ihren gewöhnlichen Attributen; ein Amor in der Luft scheint seinen Pfeil vergeblich abgeschossen zu haben. Statt der abstrakten, allegorischen Gestalten der Erzählung des

---

1) Ein Gemälde desselben Gegenstandes wurde auch 1811 aus der Coll. W. Young Otley verkauft (Smith, Cat. p. 182); es ist wohl identisch mit einem der vorgenannten.

Prodikos, Tugend und Laster, hat also Rubens die beiden mythologischen eingeführt, wodurch diese Scene ungemein gewinnt.<sup>1)</sup> Das Bild ist eines derjenigen, die in Formen und Composition den Einfluß der Antike in der Frühzeit des Meisters zeigen; der prächtige, milde Ton erinnert an Tizian.

Aus dem attischen Mythos giebt uns Rubens zunächst eine prächtige Darstellung der »Entdeckung des Erichthonios durch die Töchter des Kekrops« in einem Gemälde der Liechtenstein-Gallerie in Wien, gemalt 1614, gestochen von P. van Sompel und einem Anonymus, wahrscheinlich Spruyt (Sch. 128. 78. 79); eine Studie zu demselben wurde 1774 aus der Sammlung van Schorel in Antwerpen verkauft. Wir sehen eine Gruppe von fünf Personen: in der Mitte des Bildes sitzt die eine der Jungfrauen, nur die Kniee mit blauem Gewand bedeckt; sie hebt den Deckel eines vor ihr stehenden Korbes auf und blickt forschend hinein; man sieht darin ein Kind, dessen Beine in Schlangenschwänze auslaufen; ein Hund daneben bellt es an; links, bei einer Ballustrade, sehen wir die zweite Schwester, mit einem Purpurmantel um die Lenden, sie ist halb aufgesprungen und blickt ebenfalls in den Korb; zur Seite links lehnt an einem Baum die dritte Schwester, der nur über den Arm ein Stück carminrothen Gewandes hängt; zwischen ihr und der mittleren steht eine alte Frau, auf deren Schulter sie ihren Arm legt; zwischen beide drängt sich ein Flügelkind, das zu ihr aufschaut; ein anderes fliegt zwischen den Zweigen des Baumes, eine Doppeltuba bläsend. In dieser Darstellung finden wir folgende Verse Ovids, Metam. 2, 552—562, illustriert, die er der Krähe in den Mund legt:

„ . . . . . Einst hatte den Sprößling,  
 „Welchen gebar kein Weib, Erichthonios, Pallas verschlossen  
 „In dem geflochtenen Korb, der gemacht von actäischem Reisig,  
 „Und ihn vertraut den drei Jungfrauen, des doppelten Kekrops  
 „Töchtern, zur Hut, doch sollten sie nicht das Verborgene schauen.  
 „Mitten im regfamen Laube versteckt auf der buschigen Ulme  
 „Seh' ich spähend ihr Thun: Das Vertraute wahren die beiden,

---

1) Diese Idee von Rubens erinnert an die kürzlich von Geskel Saloman aufgestellte Hypothese, wonach die Venus von Milo die eine Figur einer Gruppe wäre, die Hercules am Scheidewege darstellte. Vgl. des Verf. „Venus von Milo“, Heidelberg 1879, S. 81.

„Herse und Pandrosos, treu. Doch eine der Schwestern, Aglauros,  
 „Nennt sie feig und trennt das Geflecht mit den Händen und innen  
 „Sehn sie liegen ein Kind und einen sich reckenden Drachen.  
 „Pallas thu' ich es kund . . . . .“

Den geflochtenen Korb finden wir auf unserem Bilde, in den übrigen Autorenstellen ist es ein Kasten; auch das stimmt, daß alle drei Schwestern zugegen sind: die eine, Aglauros — das ist also die sitzende — öffnet.<sup>1)</sup> Der buschige Ulmbaum ist ebenfalls da; die laufende Krähe konnte aber Rubens nicht malen, er verwandelte sie in das Flügelkind, welches das Geschehene ausposaunt, so scheint mir es wenigstens aufgefaßt werden zu müssen.

In einem Punkte weicht aber die Darstellung von Ovid ab: daß nicht eine Schlange dem Kinde als Hüterin beigegeben ist, sondern dessen Beine in Schlangenschwänze auslaufen. Diese Version konnte Rubens aus Hygin, *fabul.* 166 und *Poet. Astronom.* 2, 13, Natalis Comes oder Servius zu *Verg. Georg.* III, 113 bekannt sein.<sup>2)</sup>

Die drei, größtentheils nackten, Jungfrauen sind schöne, volle, üppige Gestalten, in denen Rubens eine edlere Auffassung der Form erreicht; an antike Gestalten erinnern sie zwar nicht, doch weiß hier der Künstler, wie Woltmann trefflich bemerkt, „durch die holde Unschuld sinnlichen Daseins eine Ahnung antiker Empfindung zu erwecken“. <sup>3)</sup> Die Composition ist vorzüglich, jede der fünf Gestalten ist anders in Stellung und Ausdruck, wodurch das Ganze sehr lebendig wird. Merkwürdig contrastirt mit den schönen nackten Mädchen die Alte — in Gesicht und Kleidung eine flämische Bürgersfrau. Im Hintergrunde links ist eine Fontaine mit einer Abundantia zu erblicken — in den drei Mädchen steckt auch etwas davon.

Aus dem attischen Mythos haben wir noch zwei andere

1) Bei *Hygin, fab.* 166 öffnen alle drei, bei *Pausanias* I, 18 und 27, *Apolodor.* 3, 14, 6 und *Natalis Comes* öffnen nur zwei, während Pandrosos gehorcht. Auf unserem Bilde steht allerdings auch die eine ziemlich theilnahmlos an dem Baume, doch ist sie immerhin beim Oeffnen zugegen.

2) Bei *Hygin, fab.* 166 ist der untere Theil des Kindes eine Schlange, im *Poet. Astron.* 2, 13 heißt es: „sie sehen eine Schlange oder nach anderen nur Schlangenbeine“. Bei *Natal. Comes* und *Servius* sind die Beine als schlangenhähnlich bezeichnet.

3) Woltmann, Aus vier Jahrhunderten. S. 77.

Darstellungen. Den »Tod der Procris« stellte eine Gemälde dar, das 1774 aus der Sammlung Van Schorel verkauft wurde (nicht weiter constatirtes Bild). Es führte den Moment vor, wo sie ihr Haupt sterbend an das Ohr ihres Gatten Cephalus legt, um ihm noch die letzten Worte zuzuflüstern. Die rührende Geschichte von Cephalus und Procris erzählt Ovid, *Metam.* 7, 493 bis Schluß, speciell die obige Scene 835 bis Schluß. Aus falschem Verdacht eiferfüchtig, hatte sie ihn im Gebüsch bei der Jagd belauscht; er warf den Speer, weil er meinte es sei ein Wild, und tödtete sie unverfehens.

Den »Tod des Hippolytus« hat Rubens auf zwei Gemälden von wesentlich gleicher Composition in grandiofer Weise vorgeführt. Das eine vorzüglichere ist in der Sammlung von Sir Abraham Hume, gestochen von Maria Cosway (Sch. 130. 101), wovon eine Kreidestudie im Louvre ist; das andere gehört dem Herzog von Bedford und ist von R. Earlom und Ankor Smith gestochen (Sch. 130. 99. 100). Es ist ein großartiges Gemälde zu der Erzählung Ovids, *Metam.* 15, 504—523. Die folgenden Verse erläutern das Bild am besten:<sup>1)</sup>

„ . . . . . Ich fuhr am Strand des corinthischen Bußens,  
 „Da stieg plötzlich das Meer und ein Schwall von erhobenen Wassern  
 „Schien in Bergesgestalt sich zu wölben und riesig zu wachsen  
 „Und an der obersten Höh' mit entsetzlichem Brüllen zu bersten,  
 „Und ein gehörnter Stier dringt aus den gespaltenen Wogen,  
 „Der, sich bis an die Brust aufrichtend in weichende Lüfte,  
 „Strecken der See auspeit aus Nüstern und gähnendem Rachen.  
 . . . . . Da wenden die Rosse  
 „Wild nach dem Meere den Hals und fahren zusammen, die Ohren  
 „Aengstlich gespitzt, und scheuen vor dem Thier und stürzen den Wagen  
 „Hoch von der Klippe hinab. Ich strebe mit Händen  
 „Lenkend zu ziehen die weiß vom Schaum umflossenen Zügel,  
 „Doch nicht hätte die Kraft mir bewältigt das Rasen der Rosse,  
 „Wenn nicht, wo es sich dreht um die rastlos kreifende Achse,  
 „Wäre gebrochen ein Rad am begegnenden Pfahl und zertrümmert.  
 „Ab wirft mich vom Wagen der Stoß, und, verstrickt in die  
 Zügel,  
 „Werd' ich lebendig zerfleischt . . . . .“

Diesen letzten Worten entspricht unser Gemälde: wir sehen

1) Vergl. übrigens auch die Schilderung bei *Racine, Phèdre, Acte V. Sc. 6.*



Hippolytus rückwärts vom Wagen gestürzt. Die schwierige Aufgabe, das aus dem Wogenschaume auftauchende Ungethüm malerisch vorzuführen, hat Rubens vorzüglich gelöst; prächtig sind die wild sich aufbäumenden Pferde. Es spricht antike Größe aus dieser herrlichen Composition. Das erstere der beiden (bei Sir Hume) zeichnet sich durch freie, lose Behandlung und meisterhafte Pinselführung aus, während das zweite (Bedford) trockene und sorgfältige Behandlung zeigt; auf dem letzteren sind auch zwei Gestalten hinzugefügt, die vor der schrecklichen Scene entfliehen; ebenso sind hier am Strande eine Menge feingemalter Muscheln, die zum grandiosen Gegenstand nicht besonders gut passen.

Thracien gehören der Sänger Orpheus und der König Tereus an; wir finden sie in folgenden Compositionen:

Ein treffliches, sonst nicht weiter bekanntes Gemälde im Escurial stellt »Orpheus, die Thiere bezaubernd« dar, vermuthlich veranlaßt durch die Stelle Ovids, *Metam.* 10, 143, 144: „Der Sänger sitzt da unter dem Wild und umringt von Schaaren der Vögel“, oder *Ars Amator.* III, 321: „Felsen und wilde Thiere mit der Leyer bewegte Orpheus“. Ein Gemälde im Madridrer Museum zeigt uns »Orpheus, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückholt«. Die Scene spielt in der Unterwelt; Pluto, den Dreizack in der Hand, sitzt auf seinem Throne, ihm zur Seite die schwarzgekleidete Proserpina, zu ihren Füßen liegt Cerberus. Auf der andern Seite sehen wir Orpheus mit seiner Leyer, der sich behutsam aus dem Bereiche Plutos zurückzieht, gefolgt von seinem schönen Weibe Eurydice, die, abgesehen von den Hüften, ganz nackt ist, und deren langes dunkles Haar ihr über die Schultern fluthet. Das Portal des Hades steht vor ihnen offen; jenseits sieht man den Styx. Den selben Gegenstand behandelt in etwas anderer Weise eine Skizze in der Potsdamer Gallerie, gestochen von Desplaces (*Sch.* 127. 67) und Dickenson. Hier sitzt Proserpina auf der anderen Seite Plutos, ihm nahe zur Seite Cerberus; Orpheus hat einen Arm um die Schulter Eurydices geschlungen und wendet sich unvorsichtig zurück, um sie anzusehen; außerdem sind zwei Figuren, Bosheit und Zwietracht darstellend, eingeführt. Wir haben hier wieder eine Illustration zu Ovid, *Metam.* 10, 46—59, oder zu Vergil, *Georg.* 4, 485 ff., ohne daß aber bestimmte Bezüge hervorträten.



Eine der graffesten Scenen der antiken Mythologie »Die Mahlzeit des Tereus« hat Rubens auf einem Gemälde des Madrider Museums vorgeführt, das von Cornel. Galle gestochen ist (Sch. 129. 94). Wir sehen Philomele, die von Tereus, dem Gemahl der Prokne entehrt und der Zunge beraubt worden war, mit vorgebeugtem Oberkörper und flierem Blick dem Könige das blutende Haupt seines Söhnchens vorhalten, dessen Leib ihm Prokne zum Mahle vorgesetzt und den er soeben gegessen hat. Hinter ihr steht ihre Schwester Prokne, die sie an der Schulter faßt; der entfetzte König Tereus, nachdem er den Tisch, an dem er gegessen hat, umgestoßen, ist zurückgewichen und ist auf einen hinter ihm stehenden Tisch zu sitzen gekommen. Hier sind folgende Verse Ovids genau wiedergegeben, Metam. 6, 654—666:

„. . . Wie er fragt und wieder ihn (den Sohn) ruft,  
 „Springt Philomele hervor, wie sie war, bluttriefend das Haupthaar  
 „Von dem entsetzlichen Mord, und wirft dem Erzeuger ins Antlitz  
 „Itys blutiges Haupt, und niemals hätte sie lieber  
 „Sprache gehabt und die Freude bezeugt durch würdige Worte.  
 „Da stößt weg laut schreiend den Tisch der thracische König,  
 „Ruft aus dem stygischen Thal die schlangenumringelten Schwe-  
 ftern . . .“

Bei Ovid schleudert Philomele das Haupt des Kindes dem Tereus in's Gesicht, auf dem Gemälde hält sie es ihm mit ausgestrecktem Arm entgegen, wie ein Medusenhaupt. Sehr wirkungsvoll ist das Umstoßen des Tisches benützt. Auf dem Bilde macht die Scene einen nicht ganz so graffen Eindruck als in Ovids Erzählung. Die antike Kunst hat eine derartige Scene nie dargestellt; auch haben weder die Typen noch die Gewandung hier irgend etwas Antikes.

Wir schließen hier noch an eine Darstellung des »Narciß«, der sein Spiegelbild betrachtet, ein nicht weiter bekanntes Gemälde im Escorial, wahrscheinlich durch Ovid, Metam. 3. 407. ff. angeregt. Außerdem mag hier noch ein Gemälde »Hero und Leander« erwähnt sein, welches als Werk von Rubens im Jahre 1680 in den Besitz eines Mr. Creed kam, von dem wir aber sonst nichts wissen.

## c) Gemeinsame Unternehmungen der Heroenzeit.

Aus der Argonautenfage entnahm Rubens den Stoff für eines der Triumphbogengemälde von 1635; die betr. Skizze ist in der Akademie zu Antwerpen, gestochen von van Thulden (Sch. 224. 27). Dargestellt ist »Jason, der das goldene Vließ holt«; es hängt an einem Baume, zu dessen Rechten er steht; links steht eine weibliche Gestalt allegorischer Natur.

Zu einer Reihe vorzüglicher Compositionen gab Rubens der Mythos von der Kalydonischen Eberjagd Veranlassung und derselbe hat einerseits die Jagd selbst, andererseits die Scene, wo Meleager der Atalante das Eberhaupt bringt, behandelt. Drei Compositionen der Kalydonischen Jagd oder »Atalante und Meleager« sind von Rubens bekannt. Die eine derselben, und zwar hinsichtlich des mythologischen Gegenstandes die weitaus bedeutendste, ist das prächtige Gemälde in der Gallerie des Belvedere in Wien, gestochen von van Kessel und A. J. Prenner (Sch. 228. 10). Im Vordergrund sehen wir den wüthenden Eber, von seinen Verfolgern gegen einen umgefallenen Baumstamm gedrängt, neben sich einen derselben (Ancaeus), den er getödtet; links hinter ihm bedrohen ihn zwei Reiter auf sich zurückbäumenden Pferden; zur Rechten die kühne Jägerin Atalante, die eben mit ihrem Pfeile den Eber neben das Ohr getroffen hat; an ihrer Seite ist Meleager, der mit einem Speer das Thier bedroht; weiter rechts zwei Männer, von denen einer ein Horn bläst, während der andere sich anschickt, den Wurfspeer zu schleudern; mehrere Hunde dringen auf den Eber ein, einer liegt getödtet am Boden.

Der Künstler hat sich wieder genau an Ovid gehalten, der die Kalydonische Jagd Metam. 8. 297—430 schildert. Wie bei Ovid, so ist es auch hier Atalante, die zuerst den Eber mit dem Pfeil am Ohre getroffen hat.

379 „ . . . es hat Tegeas Heldin den raschen

„Pfeil auf die Sehne gelegt und schnellt ihn vom schweifigen Bogen,

„Unter dem Ohr bleibt haften das Rohr, das eben die Haut nur

„Ritzte dem Eber und färbt mit wenigem Blut die Borsten.

„Ueber des Schusses Erfolg war sie nicht froher im Herzen

„Als Meleager es war . . . .“

Kurz darauf wird Ancaeus von den Eber todt zu Boden gestreckt; wir sehen ihn auf unserm Bilde neben dem Thiere liegen.

Ungemeines Leben und dramatische Spannung herrscht in dem Ganzen. Atalante ist eine an die Antike, speciell an Diana, erinnernde reizende Gestalt, von edlen Formen, mit lebhaften Augen; auch die antik gehaltene hochgeschürzte Gewandung ist vortrefflich; diese Figur könnte einer antiken Camee entnommen sein; eine prächtige Gestalt ist auch Meleager; es spricht etwas von antikem Geiste aus dem Bilde, das in lichtem Goldton gehalten und sorgfältig ausgeführt ist. Der Stich von van Kessel giebt eine kleine Variation: Meleager ist bereits vorgefprungen und hat seinen Speer in des Ebers Schulter gestoßen.

In zwei anderen Gemälden, die denselben Gegenstand darstellen, von denen das eine, gestochen von R. Earlom in der Houghton Gallerie (Sch. 228. 10) und Bolswert <sup>1)</sup> (Sch. 231. 52 n. 3), im Besitze von Lady Stuart, das andere im Madrider Museum ist, überwiegt das landschaftliche Moment; die Figuren sind klein. Hier führt uns der Künstler vor allem den „vielfämmigen Wald, den kein Zeitalter gelichtet“, (Met. 8. 328) vor. Auch die figurliche Composition ist eine andere als in dem erstgenannten Bilde.

Auf dem Stuart'schen Gemälde stürzt der Eber aus einem Wasserpfuhl hervor; Atalante, auf einem umgestürzten Baumstamm knieend, hat eben auf ihn geschossen; auf der andern Seite erwartet ihn Meleager, den Speer in der Hand, zum Angriff bereit; zwei Hunde fallen über ihn her. Hinter Atalante sieht man noch eine weibliche Gestalt und zwei Jäger. Hier folgt der Künstler den Versen Ovids, die seine Schilderung eröffnen, Metam. 8. 334 ff.

„ . . . Auf dem Grund in schlammiger Lache  
 „Wuchert Gestrüpp und Weidengebüsch, sumpfliebende Binzen.  
 „ Aufgetrieben von dort fährt unter die Feinde der Keuler  
 „Tobend und wie der Strahl, der zuckt aus zerissenen Wolken.“

Damit verbindet Rubens aber zugleich das andere Motiv, daß Atalante zuerst den Eber am Ohre trifft. Die Figuren hier erinnern allerdings gar nicht an die Antike; sie sind auch fast nur als Staffage behandelt; die Landschaft ist in kräftiger, freier virtuoser Manier gemalt.

In dem Madrider Gemälde treten die handelnden Personen, wenige kleine Figürchen, sehr zurück, dagegen ist der Schauplatz der Kalydonischen Jagd in ganz grandioser Weise vorgeführt. Es

1) Im Katalog des Nachlasses unter No. 131 aufgeführt.

ist ein dichter, Jahrhunderte alter Wald, der von der Abendsonne beschienen wird; auf der rechten Seite haben wir nächtliches Duffer, links fallen die schrägen Sonnenstrahlen herein: es ist ein förmlicher Kampf zwischen Licht und Finsterniß, der von eminenter Wirkung ist. Die ganze Stimmung ist für die dargestellte mythologische Scene ungemein characteristisch.

Ein großes Gemälde in der Eremitage in St. Petersburg, welches die Jagd des Kalydonischen Ebers darstellt, wurde früher Rubens zugeschrieben; <sup>1)</sup> Waagen hat aber 1861 gefunden, daß es kein Werk desselben, sondern daß es „des großen Namens Rubens, den es bisher getragen, in keiner Weise würdig ist.“ <sup>2)</sup>

Im Kataloge von Rubens Nachlaß war noch ein Gemälde »Atalante und Meleager« unter Nr. 163 erwähnt; wohin es kam, ist nicht bekannt. Eine Landschaft mit Meleager und Atalante, die den Eber tödten, wurde 1732 in Amsterdam verkauft.

Die andere Scene: »Meleager, der Atalante den Kopf des Ebers übergiebt«, ist auf drei Gemälden dargestellt. Das eine in der Dresdener Gallerie, gestochen von J. Meyffens, einem Anonymus (etwas variirt) und von C. Bartsch (Sch. 128. 35. 129. 36. 37), zeigt Atalante unter einem Baume sitzend, vor ihr steht Meleager, den Arm um ihren Hals, die Hand auf ihre Schulter legend, und übergiebt ihr den Eberkopf, zwischen ihnen ist Amor; ein Hund springt an seinen Knien hinauf, zu seinen Füßen liegt der Leib des Ebers, in Wolken erscheint eine Discordia mit Schlangen im Haar. Atalante ist eine üppige Flamländerin, erinnert an Rubens' Frau; Meleager ist eine prächtige, männliche Gestalt; Antikes ist aber nichts in diesem vorzüglichen Bilde.

Das zweite dieser Gemälde ist in der Marlborough-Sammlung in Blenheim, gestochen von Cornel. Bloemaert, einem Anonymus und (wahrscheinlich) P. Spruyt (Sch. 129. 88. 89. 90); die sitzende Nymphe sieht hier zärtlich den jungen Jäger an, der ihr zur Seite steht und ihr den Eberkopf, den er an einem Ohr hält, hinreicht, während er mit der andern Hand den an ihm hinaufspringenden Hund liebkost. Hinter ihr erscheint ein Jäger, der auf einem

1) So Smith, *Catal.* p. 157 n. 548.

2) Waagen, Gemälde der Eremitage, S. IV. — Die Composition unterscheidet sich von den beiden anderen vor allem dadurch, dass Meleager links, Atalante rechts steht und der Eber zwischen beiden nach vorne durchbricht; zwei Jäger nahen zu Pferd im Galop.

Horn bläst, ganz hinten Discordia, die die Schlangen aus dem Haare löst. Figuren bis zum Knie. Wieder in etwas anderer Composition finden wir diesen Gegenstand auf einem Gemälde in der Münchener Pinakothek, gestochen von Guil. Panneels (Sch. 129. 91), und auf einem Stiche von C. J. Pigace (Sch. 129. 92).

Die Darstellungen entsprechen folgenden Versen Ovids, *Metam.* 8, 425—429.

„Nimm sie, — sprach Meleagros — nonakrifches Mädchen, die Beute,  
 „Die mir ward, und es falle der Ruhm uns beiden zum Antheil!  
 „Und das erstrittene Fell, das starrete von struppigen Borsten,  
 „Giebt er ihr hin und den Kopf, mit mächtigen Hauern bewaffnet.  
 „Hoch war jene erfreut ob der Gabe zugleich und des Gebers.“

Bei Ovid geht dies aber in Gegenwart der übrigen Jäger vor sich; bei Rubens sind auf zwei der Compositionen die beiden allein, auf der anderen ist nur der eine Jäger mit dem Horne dabei. Den Streit, der durch den Neid der anderen entsteht, deutet Rubens durch die Erscheinung der Discordia an, die Liebesbeziehungen zwischen Meleagros und Atalante durch Amor.

Eine große Zahl von Stoffen hat Rubens dem Sagen-cyclus des Trojanischen Krieges entnommen. Unter den Ereignissen, die dem Kriege vorangehen, ist das erste die »Hochzeit von Thetis und Peleus«; sie wird uns in einer Composition vorgeführt, von der wir den Stich von Francisc. v. d. Wyngaerde (Sch. 130. 98) besitzen. Dargestellt ist die Göttertafel auf dem Pelion; auf der hinteren Seite sitzen Jupiter und Juno, zur Linken des ersteren Neptun, zur Rechten Junos das vermählte Paar, Thetis und Peleus; auf der Vorderseite sehen wir Venus mit Amor, daneben Minerva mit Helm und Speer. Jupiter giebt eben den Zankapfel Merkur; Eris, die ihn hereingeworfen, entteilt im Hintergrunde. Das ist alles sehr realistisch und menschlich, mit kräftigen flämischen Gestalten dargestellt; Juno sieht aus wie eine biedere, dicke Hausfrau; Venus, ganz nackt, ist etwas plump und anmuthlos; an eine antike Scene erinnert das Bild nicht, aber das Ganze ist recht bewegt und Haltung und Ausdruck der drei Göttinnen, deren jede den Apfel haben will, ist sehr characteristisch.

Eine bestimmte Quelle, aus der Rubens hier schöpfte, ist nicht zu nennen; der Apfel der Eris ist bekanntlich erst ein



Motiv, das in späterer Zeit, in den alten Mythos eingeführt wurde.<sup>1)</sup> Rubens kann diese Version aus Tzetzes zu Lykoph. 93, Servius zu Verg. *A.* 1. 27 oder Hygin *fab.* 92 entnommen haben.

Die hierauf folgende Scene führt uns eine brillante Skizze, im Besitze von C. F. Windelstaedt in Frankfurt a. M. vor: Juno, Minerva und Venus steigen auf einer Wolke herab, um vor Paris zu erscheinen. Was nun folgt, das »Urtheil des Paris«, ist ein Gegenstand, der Rubens besonders ansprechen mußte. Drei Gemälde sind bekannt, in denen er daselbe darstellte, und außerdem noch ein Entwurf zu einem Silberrelief.

Zwei von den Gemälden haben eine wesentlich gleiche Composition; von diesen befindet sich das eine in der Nationalgalerie in London (früher in der Galerie d'Orléans), das andere kleinere, das vermuthlich identisch ist mit dem Bilde, das sich im Besitze des Grafen Brühl befand, in der Dresdener Gallerie.<sup>2)</sup> Gestochen ist diese Composition von A. Lommelin, Tardieu und Moitte (nach dem Brühl'schen Bilde), R. Woodman, von einem Anonymus und J. Couché und Dambrun (Sch. 126. 60—64).

Wir sehen auf diesen beiden Gemälden in einer schönen Landschaft links unter einem Baume sitzend den Schäfer Paris, neben ihm steht Merkur; zur Rechten in einer ziemlich mit der Bildfläche parallelen Reihe die drei Göttinnen und zwar zuäußerst rechts Venus, dann Minerva, dann Juno; Venus ist ganz enthüllt und wendet Paris, wie dem Beschauer, die Vorderseite zu, die Arme hält sie über dem Kopf zusammen, Stellung und Ausdruck ist recht kokett; die beiden anderen sehen wir von der Rückseite; sie verhüllen sich zum Theil mit dem Gewand vor den Blicken des Paris; Juno zeigt eine majestätische, etwas hochmüthige Haltung; Minerva hat die Arme vor der Brust gekreuzt; neben Venus, in der linken Ecke des Bildes, kauert ein Amor, Minerva

1) Vergl. des Verf. „Venus v. Milo“, S. 97.

2) Mit Unrecht hat Waagen (Kl. Schr. S. 285) dieses Bild für eine Copie eines Schülers von Rubens erklärt. In diesem Sinne äußert sich auch der Inspector der Dresdener Gallerie, Gustav Müller, in einer gef. brieflichen Mittheilung. „Es ist unfalschlich“, sagt derselbe, „wie Waagen einen Augenblick die Autorschaft Rubens' an dieser Perle, nicht nur unserer Gallerie, sondern auch unter den anderen kleinen Bildern des Meisters anzweifeln und es für die Copie eines Schülers erklären konnte. Jeder Strich zeigt die Hand des geistreichen Flamländers und zwar in noch höherem Grade als das ebenfalls vortreffliche Bild der Nationalgalerie in London.“

ist von der Eule, Juno vom Pfau begleitet; zu den Füßen des Paris sitzt ein Schäferhund, im Hintergrunde weiden feine Schafe. Ein kleiner humoristischer Zug ist die Animosität zwischen dem Hunde des Paris und dem Pfau der Juno. In der Luft ist eine Eris sichtbar, die symbolisch die Folgen des Parisurtheils andeutet. In einigen Punkten sind das Londoner und das Dresdener Exemplar etwas verschieden. Auf ersterem hält Paris die Hand mit dem Apfel erhoben und ist im Begriff, denselben zu überreichen, auf letzterem dagegen hält er die Hand gefenkt und überlegt noch die Wahl. Auf dem Londoner Exemplar hat Paris keine Kopfbedeckung, ist mehr entblößt und im Ganzen idealer gehalten als auf dem Dresdener Bilde; auf letzterem erscheint er als ein biederer, derber Schäfer aus Rubens' Heimath, der auf dem Kopfe statt der phrygischen Mütze — einen Strohhut trägt und recht breit und behaglich darauf sitzt. Sodann sind auf letzterem noch zwei weitere Amoren, einer zwischen Minerva und Juno und einer, der das Gewand der Venus hält, sowie die Köpfe von drei Waldgöttern hinzugefügt, die die Scene belauschen.

Die Formen der Göttinnen sind schön, allerdings nicht antikenförmig, und Venus hat auch nicht die ideale Schönheit der griechischen Göttin, aber Gesicht und Körper sind anmuthig und reizvoll; es sind blühende, fein durchgebildete Körper. Ganz modern sind die Frisuren; die der Juno ist sehr zerzaust. Die Mannigfaltigkeit in der Stellung und Haltung der drei Göttinnen ist sehr malerisch. Die Figuren des Londoner Bildes sind ungewöhnlich sorgfältig vollendet, die Landschaft ist breit und frei behandelt; die Farbe ist kräftig, wahr und warm.

Das dritte Gemälde, welches das »Urtheil des Paris« darstellt, ist im Madrider Museum (vergl. die beigege. Tafel V). Es zeigt eine vielfach von den beiden obigen verschiedene Composition, und zwar besteht der Hauptunterschied darin, daß hier Venus nicht zuäußerst rechts, sondern in der Mitte zwischen Minerva und Juno steht, und daß Minerva und Venus uns und Paris die Vorderseite zuwenden, Juno zuäußerst rechts die Rückseite. Sie halten mit den Händen ihre abgelegten Gewänder und erscheinen fast ganz nackt. Neben Minerva liegt Helm und Schild; das linke Bein der Venus umfaßt ein sich anshmiegender, ziemlich üppiger Amor; ein anderer in der Luft setzt ihr einen Kranz auf's Haupt; der Pfau und die Eule sind nicht zu sehen; ebenso fehlt die Eris.



DAS URTHEIL DES PARIS.

MUSEUM IN MADRID.

Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach.

Goeler v Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

Jena, Hermann Costenoble.





Paris hält das Haupt auf die Hand gestützt und prüft noch vorgebeugt; der neben ihm stehende Merkur hält den Apfel empor. Der Schäferhund sitzt nicht zu Paris Füßen, sondern steht hinter ihm. Paris ist eine edlere, der Antike mehr entsprechende Gestalt als in den beiden anderen; seine Tracht ist ebenfalls idealer gehalten, aber sie ist nicht die des Phrygiers, sondern eher eine griechische; Arme und Beine sind entblößt, die phrygischen Hofen und die phrygische Mütze fehlen. Merkur ist eine schöne Gestalt, trägt seinen Flügelhut und Schlangenstab. Die Göttinnen sind drei schöne Frauen, allerdings im Rubens'schen Sinn; in Haltung und Blick hat Venus (das Portrait seiner Gemahlin Helene) nichts Kokettes, wie in den beiden anderen Bildern, sondern etwas Königliches im Vorgefühl des Sieges, doch auch einen lieblichen, holdseligen Zug; Minerva und Juno sehen etwas sonderbar aus, letztere hochmüthig. Die Auffassung des Madrider Bildes ist idealistischer als die der beiden anderen. Ob das Madrider oder Londoner Bild vorzuziehen sei, ist zweifelhaft. Auch das Madrider hat große malerische Vorzüge. „Die Göttinnen sind in einem besonders lichten, Paris und Merkur in einem klaren braunen Ton gehalten, der landschaftliche Hintergrund ist trefflich, die Ausführung leicht und spielend.“<sup>1)</sup> „Dies Bild,“ sagt Justi, „ist wie ein strahlender Sonnenuntergang nach einem heiteren, unbewölkten Sommertag.“<sup>2)</sup>

Wie wir schon früher erwähnten, finden sich in diesen Darstellungen von Rubens einige Motive eigenthümlicher antiker Tradition, die offenbar von ihm jenen beiden antiken Reliefs in Rom entnommen wurden, welche auch Raffael für seine Zeichnung des Parisurtheiles, die Marcanton gestochen hat (Pass. 137, Bartsch 245), benutzte, nämlich das Relief der Villa Medici, und das Relief der Villa Pamfili;<sup>3)</sup> möglich wäre allerdings, daß die betreffenden Motive nur indirekt durch Raffaels Zeichnung resp. Marcantons Stich auf Rubens übergingen; letzterer war jedenfalls auch von Einfluß auf Rubens, wie überhaupt auf eine Reihe späterer Darstellungen des Parisurtheiles bis in die neueste Zeit. Ueberein-

1) Waagen, Gemälde in Spanien, a. a. O. S. 93.

2) Justi, a. a. O. S. 263.

3) Vergl. O. Jahn, in d. Berichten der sächf. Gef. d. W. *Phil. hist. Cl.* 1849 II. S. 59 ff. speciell S. 67—69, Abbild. Taf. IV u. VI. — Abbild. d. Relief Pamfili in d. *Annali del Inst. IX. tav. H.* — Springer, Raff. u. Michelang. S. 310 u. 311.



stimmend finden wir auf Rubens' Bildern und den beiden Reliefs Paris sitzend dargestellt mit seinem Schäferstocke, neben ihm sitzend auf der uns zugewandten Seite seinen Hund, auf der anderen Seite Merkur mit seinem Stab, vor Paris stehend die drei Göttinnen. Die Heerde im Hintergrunde sehen wir auf den beiden Reliefs, wie auf den drei Gemälden; die Nike, die auf dem Relief der Villa Medici Venus bekränzt, ist auf dem Madrider Bilde in einen Amor verwandelt; auf beiden Reliefs wie auf dem Londoner und Dresdener Bilde ist neben Juno der Pfau; Venus ist auf dem Relief der Villa Pamfili nackt, ihm ist auch das Motiv des sich anschmiegenden Amors entnommen, das im Madrider Bild benutzt ist. Dieselben Motive fand Rubens auf Raffaels Composition verwerthet; in dieser sind die übrigen auf den beiden Reliefs mit dem Parisurtheil verbundenen Gruppen mit hereingenommen und speciell nachgebildet, Rubens aber hat sich nur auf die Gruppe von Paris, Merkur und den Göttinnen beschränkt. Daß die Formen der Rubens'schen Darstellungen weder mit denen des antiken Reliefs, noch denen des Raffael'schen Blattes verwandt sind, brauche ich kaum noch hervorzuheben.

Sehr verschieden von den drei Gemälden ist die Darstellung des »Parisurtheiles«, die Rubens als Vorbild zu dem Relief auf der Silberkanne malte, die für Karl I. von England ausgeführt wurde und zu der das oben besprochene Plateau mit der »Geburt der Venus« gehört. Die Kanne und den aufgerollten schmalen Relieffreif finden wir auf dem ebenfalls oben erwähnten Stiche von Jacobus Neffs; über den Verbleib des Vorbildes, das wahrscheinlich ein Grifaillegemälde war (wie die »Geburt der Venus«), ist nichts bekannt.

In der Mitte des Streifens steht Minerva, neben ihr links Venus, an deren Bein sich Amor schmieg, neben dieser Juno die uns den Rücken zukehrt, ihr Pfau sitzt auf dem Baume daneben. Rechts von den Göttinnen sitzt Paris, der hier nun die phrygische Mütze trägt; das Gewand ist nur um die Hüften gefchlungen, das Haupt nachdenklich in die Hand gestützt; vor ihm liegt sein Hund, neben ihm steht Merkur, der den Apfel hochhält. Dazu kommen noch Motive, die sich in den drei Gemälden nicht finden. Eine Victoria mit dem Siegeskranze in der Hand eilt von rechts herbei. Am rechten Ende sitzt Jupiter mit dem Scepter, den Adler neben sich. Am linken Ende ist ein Flußgott mit

zwei Nymphen gelagert. In der Ferne sieht man einen antiken Tempel, hinter Paris einige Schafe.

Die zuletzt erwähnten Motive weisen wieder auf das Relief der Villa Medici und Raffaels Blatt hin, wenn sie auch allerdings modificirt sind. Der Jupiter mit Scepter und Adler findet sich auf dem Relief der Villa Medici mit andern Gestalten rechts oben auf Wolken thronend; die fliegende Victoria von dort ist zu einer laufenden geworden, aus der Gruppe dreier gelagerter Flußgötter eine Gruppe eines Flußgottes mit zwei Nymphen. Die übrigen auf die beiden Reliefs zurückgehenden Motive, die oben bei den Gemälden besprochen wurden, brauche ich hier nicht nochmals zu bezeichnen. Das Motiv der Juno entspricht dem der Minerva auf Raffaels Blatt, die Paris, über sein Urtheil erzürnt, ihre volle Rückseite zeigt und eben das Gewand umwerfen will. Der Eindruck des Ganzen nähert sich bei dieser Darstellung mehr dem einer antiken Scene als bei den Gemälden.

Auf das Parisurtheil folgt «die Entführung der Helena.» Diese hat Rubens dargestellt auf einem Gemälde im Escorial, das mir nicht weiter bekannt ist, und auf einer Zeichnung in der Albertina in Wien, die vielleicht eine Skizze zu jenem ist. Wir sehen auf derselben Helena mit Gewalt entführt; der vorderste der wild aussehenden Genossen des Paris, die in einem Boote sitzen, fucht Helena, die wieder in ganz modernem Costüm erscheint, am Gewande in das Boot hineinzuzerren; hinter ihr steht Paris und umschlingt sie mit einem Arme, während er dem Griechen, der sie am Arme zurückhält, einen Fußtritt versetzt; zwei andere kämpfen im Hintergrunde mit einander; links sieht man das Schiff des Paris. Es ist eine ungemein kühne, dramatisch bewegte Composition mit derben Kraftgestalten. Helena entflieht also hier nicht freiwillig und heimlich mit Paris, wie bei Homer, *Ilias*, 3. 174 oder Euripides, *Troad.* 939, sondern wird geraubt, mit Gewalt den Gefährten entrisen, wie bei Lykophron, *Kass.* 106, Servius zu Verg. *A.* 1. 526, Dict. 1. 3. Ptolem. *Heph.* 4; auf eine dieser Stellen dürfte also Rubens' Darstellung zurückgehen.

Nach diesen Darstellungen aus der Vorgeschichte des Trojanischen Krieges kommen wir zu den Darstellungen von Scenen und Gestalten des Trojanischen Krieges selbst. Mit besonderer Vorliebe hat Rubens den schönsten und tapfersten der Griechen

vor Troja, Achilleus, behandelt; sein Leben und seine Thaten hat er in einem Cyclus von acht Skizzen dargestellt, die als Vorlagen zu Gobelins (Teppichen) dienten und von Franc. Ertinger in Antwerpen 1679, viel besser von B. Baron in London 1724 gestochen wurden (Sch. 217. 15. 218. 16). Zwei der Skizzen, Nr. 8 u. 6, sind im Besitze von Herrn G. John Vernon, die andern sechs in der Sammlung des Herrn Smith Barry in England; fünf von den Teppichen sind 1875 in Antwerpen verkauft worden und an das Museum der Hallepoort zu Brüssel gelangt. Die Compositionen haben eine Umrahmung, die auf jeder Seite eine auf den Gegenstand bezügliche Herme zeigt.

Die ersten drei dieser Compositionen behandeln die Jugendgeschichte Achills und stellen drei Szenen dar, welche der nachhomerischen Sage angehören. Welcher der unten angegebenen Quellen Rubens dieselben entnommen, ist nicht zu bestimmen; vielleicht ist am ehesten an die Achilleis des Statius zu denken, in der alle drei Szenen vorkommen.

Erstes Bild. »Achill« durch Thetis in den Styx getaucht. Die leicht gekleidete Nymphe beugt sich zum Styx hinab und taucht ihr Kind kopfüber in denselben hinein, indem sie es am Fuße hält; neben ihr steht die Parze mit Spinnrocken und Fackel; im Hintergrunde ist eine Burg zu sehen. Diese Scene findet sich bei Fulgentius, Myth. 3. 7 und Statius, Achilleis 1. 269 („In stygischen Fluthen stählt' ich den Sohn, wär' es nur ganz geschehen“.) Es ist eine geistreiche, lebendige Composition.

Zweites Bild. »Achills Erziehung durch Chiron«. Der Jüngling sitzt auf dem Rücken des Centauren, der ihn reiten lehrt, ihm zugleich auch weise Lehren beibringt. Dies ist die wenigst bedeutende dieser Compositionen. Bei Homer wird nur erwähnt, daß Chiron Achill die Heilkunde beibrachte (Ilias 11. 831), als Erzieher Achills erscheint Chiron wieder erst in der nachhomerischen Sage, so bei Pindar, Nem. 3. 45, Orph. A. 395, Statius, Achilleis 2. 401, 1. 118. Apoll. A. 4. 813.

Drittes Bild. »Achill bei den Töchtern des Lycomedes entdeckt«. Nahe dem Eingange des Palasthofes sehen wir eine Gruppe von sechs Jungfrauen: die Töchter des Lycomedes, in ihrer Mitte Achill in Frauenkleidern, einen prächtigen Jüngling von edlem, etwas antiken Gesichte. Er setzt eben einen Helm auf, den er aus dem vor ihm stehenden Korbe genommen, während

er die Juwelen verachtet, die die Mädchen unter sich vertheilen; eine derselben, in weißen Atlas gekleidet, erscheint sehr bestürzt über Achills Gebahren. Zur Seite stehen Ulysses und sein Freund.

Die Töchter, ziemlich moderne Gestalten, sind zum Theil sehr schön; vortrefflich kommt der Contrast des männlichen Wesens zu den Frauenkleidern bei Achill zur Geltung, das Komische ist mit Feinheit vermieden. Diese Scene findet sich bei Statius, Achill. 2. 300, Apoll. 3. 13. 8. Hyg. fab. 96. Dieses Bild ist neben den drei folgenden das geistvollste und schönste dieser Compositionen.

Die fünf folgenden Scenen gehören dem Trojanischen Kriege selbst an, sie zeigen uns den Helden vor Ilium und illustriren, mit Ausnahme der letzten, Homers Ilias.

Viertes Bild. »Achills Zorn gegen Agamemnon«. Links vorne steht der zornglühende Held, der hier gar nicht griechisch und ideal aussieht, im Begriff das Schwert zu ziehen und sich für den Verlust der Briseis zu rächen; er wird verhindert durch Pallas, die lichtumflossen hinter ihm erscheint, ihn am Haare faßt und zum Ertragen ermahnt. Agamemnon, ebenfalls erzürnt, will sich vom Throne erheben, um den Jüngling anzugreifen, wird aber von Nestor zurückgehalten; einige andere Griechen stehen dabei. Wir haben hier die Illustration der Verse der Ilias, 1. 188—305.

188. „Jener sprach's, da entbrannte der Peleion', und das Herz ihm  
 Unter der zottigen Brust rathschlagete, wankenden Sinnes,  
 Ob er, das schneidende Schwert alsbald aus der Hüfte sich reißend,  
 Trennen sie sollt' auseinander, und niederhaun den Atreiden;  
 Oder stillen den Zorn und die muthige Seele beherrschen.  
 Als er solches erwog in des Herzens Geist und Empfindung,  
 Und er das mächtige Schwert schon auszog, kam  
 Athenaëa,  
 Himmel ab; denn sie fandte die lilienarmige Here,  
 „Hinter ihn trat sie und faßte das bräunliche Haar des  
 Peliden,  
 „Ihm allein sich enthüllend; der Anderen schaute sie Keiner  
 „Staunend zuckte der Held und wandte sich: plötzlich erkannt' er  
 „Pallas Athenes Gestalt, und fürchterlich strahl' ihm ihr Auge“.

Genau nach Homers Versen gibt Rubens die Erscheinung der Athene wieder, auch speciell das Motiv, daß sie den Peliden am Haare faßt. Die malerische Darstellung der himmlischen



Erfcheinung ist eine recht glückliche. Dies ist die zweite der besonders schönen und geistvollen Compositionen des Cyclus, wozu dann noch die beiden folgenden gehören.

Fünftes Bild. »Thetis holt bei Vulkan Waffen für ihren Sohn«. Rechts steht Thetis, in der Mitte Amor, links Vulkan; alle drei halten einen Schild, der für Thetis bestimmt ist; ein zweiter Amor fliegt mit einem Helm herbei, den er einem Tritonen aufsetzt; ein Kyklope bringt einen Panzer herbei; es sind schöne Gestalten, eine sehr lebendige, geistreiche Composition. Wir haben die Illustration der Verse der Ilias 18. 614—617.

„Als nun jedes Geräth vollbracht der hinkende Künftler,  
 „Nahm er und legt' es gehäuft vor Achilleus göttliche Mutter.  
 „Schnell wie ein Habicht herab vom schneebedeckten Olympos  
 „Sprang sie, und trug von Hephästos das schimmernde Waffengeschmeide.

Sechstes Bild. »Achill erhält Briseïs zurück«. Nestor in dunkelgrauem Mantel und karminrothem Gewande bringt die schöne Gefangene zu Achill, der von links mit ausgebreiteten Armen auf sie zueilt. Vier Männer kommen herbei, von denen zwei Gold- und Silbergefäße bringen; der eine, offenbar Odysseus, überwacht dieselben; mit Briseïs kommen noch vier andere junge Frauen; in der Nähe hält ein Page drei Pferde; in einem Zelt sieht man den todten Patroklos, zwei Frauen weinen über ihm. Eine, wenn auch nicht an eine antike Scene erinnernde, doch sehr lebendige geistreiche Composition, die vierte hervorragende des Cyclus. Briseïs in modernem Gewand ist schön und anmuthig. Rubens hat sich hier weniger genau an Homers Erzählung, Ilias 19. 243—281, gehalten; das Opfer und der Schwur des Agamemnon, daß er die Briseïs nie berührt habe, hat er weggelassen; auch sagt Homer nichts davon, daß Achill der Briseïs mit offenen Armen entgegengeeilt, vielmehr ist er ganz vom Schmerze über den Verlust des Patroklos erfüllt. Die Geschenke, Geräthe, Pferde und Frauen, sind in unserm Bilde an Zahl vermindert; die „Weiber die um den Patroklos seufzen“ nennt Homer, Vers 300; die Ueberbringung der Geschenke überwacht Odysseus:

243. „Sieben nahmen sie dort dreifüßiger Kessel im Zelte,  
 „Die er versprach, zwölf Ross' und zwanzig schimmernde Becken,  
 „Weiber auch führten sie schnell, untadlige, kundig der Arbeit,



„Sieben, zugleich die achte, des Brifes rofige Tochter.  
 „Aber Odyffeus wog die zehn Talente des Goldes,  
 „Ging dann vor und es folgten die Jünglinge alle mit Gaben“.

Siebentes Bild. »Achill befiegt Hector«. Im Vordergrunde sehen wir Achill in glänzender Rüstung, der Hector, welcher auf Hände und Knie gefallen ist, den Speer in den Hals stößt, und darüber schwebend die Göttin Athene; hinten sehr entfernt sind eine Anzahl Krieger. Hier hat sich Rubens wieder genau an Homers Erzählung, *Ilias* 22, speciell V. 324—330 gehalten.

„Nur wo das Schlüsselbein den Hals und die Achsel begrenzt,  
 „Schien die Keh! ihn entblößt, die gefährlichste Stelle des Lebens:  
 „Dort mit dem Speer anstürmend durchstach ihn der edle Achilleus,  
 „Daß ihm gerad' aus dem zarten Genick die Spitze hervordrang.  
 „Und er sank in den Staub. . .“

Auch das Motiv des Beistandes der Athene ist aus Homer entnommen; ebenso, daß beide völlig gerüstet sind; aber die Rüstungen sehen mittelalterlich, nicht antik aus, ebenso die Gefichter der Kämpfer. Dieses Bild ist weniger hervorragend.

Achtes Bild. »Achills Tod«. Im Vordergrunde links sehen wir Achill neben einem Altare, auf dem eben geopfert werden sollte, zusammengefunken; der Pfeil des Paris hat seine Ferse durchbohrt; hinten wird er unterstützt von einem der Begleiter, der ebenso wie der Oberpriester und ein anderer Begleiter sehr erschüttert ist; im Hintergrunde am Eingang des Tempels erscheint Paris von Apollo begleitet.

Rubens hat sich hier an die Version der nachhomerischen Sage gehalten, wonach Achill auf das Versprechen hin, Polyxena, Priamus' Tochter zur Gattin zu erhalten, in den Tempel des Apoll zu Tymbra waffenlos kam, um ein Bündniß mit den Troern zu schließen und dort von Paris aus dem Hinterhalt erschossen wurde. Diese Version findet sich bei Dictys, *de b. Tr.* 3. 39, Hygin *fab.* 110, Tzetzes *Lykophr.* 307, Servius zu Vergil. A. 3. 85, 322. 6. 57; diese Autoren dürften also die Quelle für Rubens gewesen sein. Daß Achill an der Ferse die tödtliche Wunde empfängt, stimmt mit der ersten dieser Darstellungen, d. h. mit der Sage, daß Achill nur an der nicht eingetauchten Ferse verwundbar blieb.

Außer diesem Cyclus hat Rubens auch in zwei Einzelgemälden

die »Entdeckung Achills bei den Töchtern des Lycomedes« behandelt. Auf dem einen derselben, das in der Sammlung von Mr. Abraham Hume ist und von Corn. Vischer, Nicolas Ryckmans und einem Anonymus gestochen wurde (Sch. 136. 6, 7, 8), erscheinen die Töchter des Lycomedes, sechs an der Zahl, in ganz modernem Costüm. Eine ist in weißen Atlas gekleidet; eine zweite in gelbem Kleide kniet vorne bei einem Korbe mit Juwelen, eine dritte in grauem Gewand bückt sich ebenfalls zu demselben herab. Bei ihnen ist noch eine ältere Dame. Im Mittelpunkt des Bildes steht Achill, im Scharlachgewand, mit männlicher Attitude; die Rechte faßt das Schwert, die Linke dessen Scheide, während seine Aufmerksamkeit auf seinen Vater gerichtet ist, der die Hand auf seinen Arm legt; Ulysses ist als Händler verkleidet. Achill macht hier in seinem Damencostüm einen ziemlich linkischen, komischen Eindruck, in dem dritten Bilde des Cyclus ist dieses Motiv viel feiner behandelt; die Töchter erscheinen etwas ältlich und nicht gerade sehr schön, doch ist das Bild in freier, geistvoller Manier gemalt. Von ähnlicher Composition, aber vorzüglicher ist das Gemälde im Madrider Museum. „Es ist mit außerordentlicher Einsicht componirt und in einem hellen und klaren Tone sehr geistreich ausgeführt. Die Deidamia, in weißer Kleidung ist eine der reizendsten blonden Frauen von Rubens. Am wenigsten befriedigt der sehr lebhaft bewegte Achill“. <sup>1)</sup>

Sodann war auf einer Skizze, die 1795 aus der Sammlung von Sir Joshua Reynolds verkauft wurde, Thetis, die Jupiter für ihren Sohn Achilles anfleht, dargestellt, und eine Skizze für einen der Triumphbögen von 1635 stellte Vulkan vor, der die Waffen Achills schmiedet. Ersterer entspricht die Stelle der Ilias 1. 495—530, letzterer die Stelle Ilias 18. 468 ff.

Aus der Geschichte des Odyffeus haben wir nur zwei Darstellungen von Rubens. Eine Composition, die ein Stich von L. Vorsterman jun. wiedergiebt, (Smith 300 n. 1084) <sup>2)</sup>, zeigt »Odyffeus und Diomedes«, Hand in Hand, sich dem Tempel der Minerva nähernd, um das Palladium zu rauben. Diese Scene ist Vergils Aeneide, 2, 163—168 entnommen, wo es heißt:

1) Waagen, Gemälde in Spanien a. a. O. S. 92.

2) Fehlt bei Schneevoogt.

„ . . . . Nachdem nun  
 „Tydeus' frevelnder Sohn und des Gräuls Anstifter Ulyfles,  
 „Jenes so schickfalvolle Palladium aus dem geweihten  
 „Tempel zu reißen gewagt u. f. w.“

Die zweite Composition, die einzige aus Homers Odyfsee entnommene, ist ein Gemälde im Palazzo Pitti in Florenz, gestochen von Aubert père (Sch. 238. 64). Es ist eine große mythologische Landschaft, auf der uns »Odyfseus' Begegnung mit Naufikaa« vorgeführt wird. Die Scene spielt an der Küste der Phäaken, am felsigen Meeresufer. Eine Kette von Felsengebirgen von den kühnsten Formen zieht sich an derselben hin, links hoch emporragend, nach rechts allmählich abfallend. Mehr einwärts sieht man den Palaß und die Gärten des Alkinoos, auf einer kleinen Erhöhung an der Küste die Stadt der Phäaken. Das Meer ist noch stark bewegt, der Himmel zum Theil geklärt, zum Theil noch in düstere Wolken gehüllt, über die aber die aufgehende Sonne ihre Strahlen sendet, die einen schönen Sommermorgen ankündigen. In der Mitte des Vordergrundes steht der nackte Odyfseus, theilweise von einem Busch verdeckt; in einiger Entfernung von ihm steht Naufikaa, den Schleier vom Gesicht hebend, bei ihr eine Frau und hinten ihre schüchternen Begleiterinnen. Zwei davon, denen sie den Befehl ertheilt, holen von einem prächtigen, von Maulthiercn gezogenen Wagen Kleider für Odyfseus. In der Luft erscheint Minerva, die sich bei Jupiter über Neptun wegen seiner Verfolgung des Odyfseus beklagt. Es ist das schönste Bild dieser Art, ein Werk voll erhabener Poesie und geistreichster Ausführung; die charakteristische Stimmung der Landschaft mit ihrem Gegensatz von Licht und Dunkel entspricht vortrefflich der dargestellten Scene, dem Erlebnisse des Odyfseus, der eben dräuender Todesgefahr entronnen ist und dem nun die Rettung naht.

Rubens hat sich hier genau an die Erzählung Homers, Odyfsee, 6. Gef., 127—216, gehalten. Odyfseus, nackt und mit der dichten Belaubung eines Zweiges verhüllt (128. 29) fleht von ferne mit sanft einschmeichelnden Worten die Naufikaa an (146), die Gefährtinnen fliehen vor dem Manne (138. 799), nur Alkinoos' Tochter beharrt (139), die Mägde legen ihm Mantel und Leibrock hin (214); in den schönrädigen Wagen mit Maulthiercn bespannt, wurden die feinen Gewänder aus der Kammer

gelegt (72—74) — dies sind einige Einzelheiten, die im Bilde wiederkehren. Athenes Klage hat Rubens aus dem 5. Ges., von Anf. bis 20, herübergenommen.

Ein sehr unbedeutendes, wahrscheinlich von einem Schüler ausgeführtes Gemälde in der Liechtenstein-Gallerie in Wien stellt »Ajax und Kassandra« dar, wie er ihr vor dem Altar der Minerva Gewalt anthut, eine Scene, die bei Quint. Smyrn 13, 422 und Lykophr. 360, nebst Scholiaft. berichtet wird.

Die noch übrigen vier Darstellungen behandeln die Scenen aus der Geschichte des Aeneas und sind Vergils Aeneide entnommen.<sup>1)</sup>

Auf einer Skizze im Belvedere in Wien, welche von René Bouvin und A. J. Prenner gestochen ist, (Sch. 137. 10. 11), sehen wir Aeneas, der, Anchises auf der Schulter tragend, von Kreusa und Askanius begleitet, aus dem zerstörten Troja flieht. Diese Scene ist in der Aeneis, Gef. 2, 721 ff. geschildert und von der antiken Kunst, insbesondere auf Gemmen häufig dargestellt worden. Eine andere Composition, die ein Stich von Lucas Vorstermann jun. (Sch. 137. 12) wiedergiebt, zeigt »Aeneas in der Unterwelt«, dem sein Vater Anchises die Zukunft kündet, wie in der Aeneis, 6. Gef. 670 ff., speciell 752 ff. erzählt wird.

Eine mythologische Landschaft im Besitz von Mr. Thomas Hope in London, gestochen von S. à Bolswert (Sch. 231. 52, 2) führt uns den »Schiffbruch des Aeneas« bei den Strophaden vor, nach Aeneis, 3. Gef. 192—224. Wir sehen auf derselben einen Felsen schroff aus dem Meer aufsteigen, auf dem oben ein Leuchthurm sich erhebt und der gegen die Landseite, nach links, allmählich abfällt. Rechts ist der Himmel mit Wetterwolken bedeckt, das wildbewegte Meer brandet an dem Felsen; das Schiff des Helden ist an demselben zerfchellt, es ist im Begriff zu sinken, zwei Männer sind noch auf demselben; ein dritter klammert sich an den Stamm eines gebrochenen Baumes, ein vierter klettert, von einem neben ihm Knienden unterstützt, das steile Ufer hinan. Links haben sich fünf Männer um ein Feuer versammelt, zwei andere laufen nach der Küste. Der brillante Effect dieses Bildes wird erhöht durch den Contrast zwischen der durchbrechenden glühenden Morgenröthe und den schwarzen Sturmwolken, die

1) *Smith, p. 170 n. 590* nennt ein Bild »Cimon und Iphigenie«, das 1713 aus der Sammlung v. Loo verkauft wurde, doch ist nichts weiter darüber bekannt; der Gegenstand ist ganz unklar.

über der See hängen, die landschaftliche Stimmung ist wieder sehr dem dargestellten historischen Vorgange entsprechend. Bestimmte Einzelheiten der Vergil'schen Erzählung sind von Rubens nicht wiedergegeben, sondern nur der allgemeine Gedanke.

Eine Bleistiftzeichnung »Aeneas und Dido« in der Albertina in Wien stellt dar, wie Aeneas und Dido auf der Jagd vom Unwetter überfallen werden und zusammen in eine Kluft flüchten; die Scene, welche im 4. Gef. der Aeneis, 117—166, geschildert wird. Die Königin in prächtigem, oben von Spangen gehaltenen Gewande (v. 139), den Köcher auf dem Rücken (v. 138), sitzt zu Pferde; Aeneas ist abgestiegen und faßt sie um die Taille, um ihr herabzuhelfen. Auf seinem Pferde hat ein Amor Platz genommen, ein zweiter schwebt über den beiden, ein dritter läuft hinter zwei Jagdhunden her; links in der Ferne sieht man einen Fußgänger und einen Reiter vor dem hereingebrochenen Unwetter flüchten.

160. „Unterdeß'n beginnt bei dumpfen Getöse der Himmel

„Sich zu umzieh'n; drauf folgt Platzregen mit Hagel gemischt,

„Rings das Gefolge der Tyrer und rings die trojanische Jugend,

„Cyprias Dardanerenkel zugleich, durchfliehn das Gefilde,

„Bang und fuchen ein Dach. Her stürzt von den Bergen der Wald-  
strom.

„Dido geräth mit dem Fürsten der Troer in ein und dieselbe

„Kluft. . . . .“

Die Amoren sind eine Zugabe von Rubens, welche das Liebesverhältniß symbolisiren, das sich hier entspinnt wird. Eine ähnliche Composition zeigt das Gemälde »Dido und Aeneas« im Madrider Museum, das dem Katalog <sup>1)</sup> zufolge eine Copie nach Rubens ist; über das Original ist aber nichts bekannt.

Als die letzte der Darstellungen aus der griechischen Heroenwelt und als den Höhepunkt der zweiten Abtheilung, so wie das Venusfest den Höhepunkt der ersten bildete, haben wir zu betrachten das herrliche Gemälde in der Münchener Pinakothek: »Die Amazonenschlacht«. Gestochen ist dasselbe von Lucas Vorstermann 1623 in sechs Blättern, von F. Ragot in drei Blättern, von G. S. und J. G. Facius, Nicolas Vischer und einem Anonymus in Paris (Sch. 136. 1. 2. 3. 4. 5). Eine Skizze, wahrscheinlich die Originalstudie zu dem Gemälde, in der die Gruppen etwas

1) *D. P. de Madrazo, Catalogo etc. p. 324 n. 1639.*



anders eingeordnet sind, befand sich früher in der Galerie d'Orléans. Dargestellt ist der Sieg der Griechen unter Theseus über die Amazonen, die von ihrer Königin Talestris geführt werden, auf der Brücke über den Fluß Thermodon (in Pontos), wo der Kampf sich zum entscheidenden Ausgang zusammendrängt. Es ist ein Reiterkampf; Griechen und Amazonen sind zu Pferde. In der Mitte auf dem Brückenbogen ist der Kampf am wüthendsten entbrannt. Ein Grieche holt eben zum Hiebe auf eine Amazone aus, während deren Pferd das seine in die Schnauze beißt und beide sich wild aufbäumen. Ein zweiter Grieche streckt über den Rücken des ersteren weg den Arm aus und sucht eine Amazone von ihrem aufbäumenden Pferde herabzureißen. Diese vier Gestalten erscheinen förmlich in einander verschlungen. Zu beiden Seiten am Ufer des Flusses setzt sich der wilde Kampf fort. Zur Rechten wird eine verwundete Amazone, die mit dem Fuß im Steigbügel hängen geblieben, von ihrem schwarzen einherasenden Pferde geschleift. Drei andere stürzen in übereilter Flucht mit ihren Pferden kopfüber in die blaugrüne Fluth, die bei ihrem Falle wild aufwogt; zwei andere suchen sich schwimmend zu retten, wieder zwei andere treiben schon entseelt auf den Wellen. Zur Linken sprengen Griechen und Amazonen auf die Brücke, einige finden keinen Raum mehr, setzen in den Fluß hinab und selbst hier wird der wilde Kampf fortgesetzt. Eine in den Fluß setzende Amazone durchbohrt noch, sich umwendend, den Griechen, der einen Streich nach ihr führt, während ein anderer noch im Fluße eine Amazone mit seinem Speer tödtet. Vorne am Abhang liegen zwei todte Amazonen, denen ein roher Krieger die letzten Hüllen wegzieht. Auf der uns abgewandten Seite der Brücke läßt sich eine Amazone von derselben in einen schon überfüllten Kahn herab, in den auch schon ein Grieche hineingesprungen ist, der ihre Gefährtinnen tödtet. Andere Amazonen sind schon in dem Fluße oder werden vom Feinde hineingedrängt. Am Horizont sehen wir durch den Bogen der Brücke eine brennende Stadt.

Die literarische Quelle, aus der Rubens das Thema dieser großartigen Composition entnahm, war sehr wahrscheinlich Plutarch, Theseus c. 26, wo dieser Kampf geschildert wird. Das Grundmotiv der Composition, die Verlegung des Kampfes auf einen Brückenbogen, entlehnte Rubens dem berühmten im Jahre 1577 durch Brand zu Grunde gegangenen Bilde Tizians, der »Schlacht

von Cadore«; dies geht hervor aus der in den Uffizien zu Florenz befindlichen Tizian'schen Skizze und aus einer mit Bister getauchten Federzeichnung, die Rubens von Tizians Gemälde machte und die erhalten geblieben ist (Sammlung de Coster in Brüssel). Mit hoher Meisterschaft hat Rubens dieses geistreiche Motiv ausgeführt und die übrigen Motive in consequenter Weise daran geknüpft. Durch die hohe Lage der Brücke im Mittelgrunde gewann Rubens einen breiten Vordergrund, zur deutlichen Entwicklung geeignet, und steigerte den Eindruck der Furchtbarkeit des Kampfes aufs Höchste durch die schreckliche Alternative: Tod durch's Schwert oder in den Fluthen.<sup>1)</sup>

Rubens' Kraftnatur und Vorliebe für das Dramatische konnte sich hier völlig frei ergehen; er fühlte sich hier so recht auf seiner Domäne, er wußte mit genialer Sicherheit diese erregteste und verwickelteste aller Kampfszenen künstlerisch völlig zu bewältigen, so daß trotz allem Getümmel, Rennen und Stürzen von Menschen und Pferden wir durchaus keinen verwirrenden, sondern einen einheitlichen und klaren Eindruck erhalten. Von diesem Gesichtspunkt aus steht dieses Werk wohl einzig da. Rubens hat hier in keiner Weise eine antikisirende Richtung verfolgt, und doch ist dieses Gemälde wie wenig andere geeignet, uns von dem griechischen Heroenthum und antiker Heldenkraft die lebendigste Vorstellung zu geben.

Der Gegensatz zwischen männlicher Kraft und weiblicher Kühnheit und zugleich Anmuth ist hier in der mannigfaltigsten Weise und den geistreichsten Motiven ausgeführt. Neben den edlen, kräftigen Männern und den schönen, zum Theil reizvollen Frauen sind auch die prächtigen Pferde hervorzuheben. Das Colorit ist von großer Kraft; der Gegensatz von Himmelslicht und Brandgluth wirkt vortrefflich; die Ausführung aller Haupttheile ist ebenso geistreich wie fleißig.

Die Amazonenschlacht dürfen wir mit Roofes<sup>2)</sup> als eine der hervorragendsten Schöpfungen bezeichnen, welche die Malerei je hervorgebracht hat und die schönste unter den mythologischen Darstellungen von Rubens, deren Besprechung wir hiermit schließen.

1) Auf der oben erwähnten Skizze rasste der Kampf am Fusse der Brücke, statt auf derselben (nach *Smith, Cat. p. 165*).

2) Roofes, Geschichte der Malerschule Antwerpens I. Bd. S. 204.

Diese Betrachtungen werden genügend gezeigt haben, daß auf dem Gebiete der mythologischen Malerei kein zweiter Meister Rubens an Fruchtbarkeit gleichkommt, in der Zahl der Werke an ihn heranreicht. Ebenso hat sich evident ergeben, wie ungemain reichhaltig und mannigfaltig sein Stoffkreis ist. Ueberblicken wir die mythologischen Compositionen der italienischen Renaissance-malerei, so finden wir bei Rubens mit wenigen Ausnahmen sämtliche Stoffe, die die italienischen Renaissancemeister zusammen behandelt haben, vertreten. Es fehlen bei ihm nur: Apoll und die Mufen, Bacchus und Ariadne, Diana und Endymion, Venus und Vulkan, Aurora, Galatea, die Thaten des Hercules mit Ausnahme von vier, und einige wenige andere. Dazu kommt aber noch, daß Rubens eine ganze Reihe von Stoffen behandelt hat, die wir bei keinem der Renaissance-maler oder wenigstens nicht in irgendwie bedeutenden Werken finden. Ich erinnere hier z. B. an Saturn, seine Kinder fressend, Juno und Argus, Juno und Ixion, Latona und die Frösche, Juno bildet die Milchstraße, Boreas und Oreithya, Raub der Proserpina; sodann aus der Heroenwelt: Raub der Hippodamia, Cadmus, Bellerophon, Raub der Töchter des Leucipp, Entdeckung des Erichthonios, Tod des Hippolytos, Orpheus, die Thiere bezaubernd, Prokne und Tereus, Kalydonische Jagd, Meleager und Atalante.

Aus der Heroenwelt, insbesondere aus den landschaftlichen Sagen hat Rubens weit mehr Stoffe behandelt als die Renaissance-maler, welche sich hier in der Hauptsache auf Perseus und Andromeda, die Thaten des Hercules und Scenen aus dem trojanischen Kriege beschränkten. Die weitaus meisten Renaissancekünstler gingen nicht über den seit dem 15. Jahrhundert Gemeingut gewordenen mythologischen Stoffkreis hinaus und stellten selten etwas abgelegene, noch nicht behandelte Stoffe dar; nur Giulio Romano und mehr noch Primaticcio machen hier eine Ausnahme; Rubens aber übertrifft auch sie in dieser Hinsicht noch.

Venus und ihren Kreis hat Rubens zwar kaum weniger vielseitig behandelt als die Renaissancemeister, aber in der Gesamtheit seiner mythologischen Composition spielt er nicht die hervorragende Rolle wie bei jenen. Das umgekehrte gilt von den Darstellungen aus dem Jagdleben Dianas und ihrer Nymphen und aus dem bacchischen Kreise, die bei Rubens eine größere Rolle spielen und weit umfassender und vielseitiger von ihm behandelt sind.

Bei Wahl und Behandlung der mythologischen Stoffe zeigen die Maler der italienischen Renaissance mit wenigen Ausnahmen eine Richtung auf das Ruhige, Idyllische, Heitere, Anmuthige, wie es besonderes in den Darstellungen aus dem erotischen und bacchischen Kreise zur Geltung kommt. Das sehen wir z. B. deutlich bei Raffael, der bei seinem Cyclus »Amor und Psyche« die ernstesten Motive in Apuleius' Fabel übergeht und alles vermeidet, was den heiteren und festlichen Eindruck stören könnte. „In der Antike muthet ihn das heroische Element weniger an, als der Kreis des Bacchus und Eros, als die Typen der Lebenslust und des seligen Genusses“. 1) Dieselbe Richtung finden wir bei Tizians ruhenden Venusgestalten oder bei seinen und Correggios liebeathmenden Pastoralstücken und Idyllen.

Wir finden diese Richtung auch bei Rubens und zwar so ziemlich in der Hälfte seiner mythologischen Composition, wenn auch nicht immer in so ausgesprochener Weise; in der andern Hälfte aber tritt die Richtung auf das Ernste, Bewegte, Leidenschaftliche, Heroische, Tragische hervor: hierher gehören die zahlreichen Entführungs- und Kampfszenen, auch die Entdeckungsszenen: hier liegt ein bedeutender Unterschied zwischen ihm und der italienischen Renaissance. Dieser zweiten Richtung gehören Werke wie die »Entdeckung des Erichthonios«, der »Raub der Töchter des Leucipp«, das »Venusfest« zum Theil und die »Amazonenschlacht« an. Diesen gegenüber stehen als Höhepunkte der mythologischen Malerei der italienischen Renaissance Raffaels »Galatea«, »Amor und Psyche« und Tizians Venusdarstellungen. Hier ist der Unterschied deutlich. Rubens' Naturell war die Richtung auf das Leidenschaftliche, Heroische weitaus am meisten entsprechend; daß er dennoch auch ruhige, heitere Compositionen von solchem Werthe wie die »drei Grazien«, »Venus die Amoren säugend« u. a. geschaffen hat, beweist von Neuem seine Vielseitigkeit. Und gerade in dieser Vielseitigkeit in der Wahl und Behandlung der Stoffe übertrifft Rubens die mythologische Malerei der italienischen Renaissance.

---

1) Springer, Bilder a. d. n. K. Bonn 1867. S. 35.







### 3. KAPITEL.

#### Die allegorisch-mythologischen Darstellungen.

**I**n der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, wie sehr die Epoche von Rubens die Allegorie und Symbolik liebte und wie sie die mythologischen Gestalten in allegorisirender Weise verwandte. Rubens hat sich in dieser Hinsicht entschieden über seine Zeit erhoben, aber es ist begreiflich, daß er sich der herrschenden Richtung nicht ganz entziehen konnte, daß auch er der Vorliebe für die Allegorie seinen Tribut zollen mußte. Schon bei einigen seiner mythologischen Darstellungen finden wir allegorische Nebenbedeutungen. So wird durch »Neptun und Cybele« die Vereinigung von Meer und Land, durch »Neptun und Libye« die Vermählung des Meeres mit Afrika oder ähnliches symbolisirt; so haben die mythologischen Darstellungen der Triumphbögen in Antwerpen von 1635 allegorischen Charakter, indem z. B. »Neptun, die Stürme beruhigend« die glückliche Fahrt des Cardinalinfanten Ferdinand bedeutet und »Hercules die Hesperidenäpfel pflückend« sich auf Antwerpens Schicksale bezieht. Doch bei diesen mythologischen Darstellungen kommt die Allegorie nur nebenbei in Betracht; Rubens hat aber auch eine Anzahl allegorisch-geschichtlicher und allegorischer Compositionen geschaffen, in denen die Gestalten der Mythologie in den Dienst der Allegorie und an die Stelle frei erfundener allegorischer Personificationen treten, wo sie nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck d. h. zur Allegorie find.



Jener Richtung seiner Epoche, reale historische Gestalten mit allegorischen und mythologischen zu vereinigen, Geschichte auf allegorische Weise darzustellen, hat Rubens vor allem ein großartiges Denkmal gesetzt in seinem Gemälde-Cyclus, »Leben der Maria von Medici«, der trotz gewisser Schwächen, die er in ästhetischer Hinsicht zeigt, doch ein Hauptwerk und eine der bewundernswürdigsten Schöpfungen unseres Meisters ist, der hier seine glänzenden Vorzüge in vollstem Maße entfaltet. Es sind 21 große Oelgemälde, die sich in der Gallerie des Louvre befinden; von den Originalskizzen sind vier, Nr. 1, 2, 18 und 21, nicht bekannt, zwei, Nr. 7 und 8, in der Eremitage in St. Petersburg und die übrigen fünfzehn (nebst zwei Copieen) in der Pinakothek in München; gestochen ist der Cyclus in zwei Sammlungen von 24 Blatt unter dem Titel »*Recueil de la galerie du Luxembourg*« (Sch. 220. 19. 221. 20).

Die drei Elemente, das real-historische, das rein allegorische und das mythologische, sind auf den einzelnen Gemälden des Cyclus in verschiedenem Grade vertreten; ebenso enthalten sie theils alle drei, theils nur zwei, theils nur eines derselben. An dieser Stelle haben wir uns natürlich nur mit denjenigen zu befassen, welche mythologische Gestalten enthalten.<sup>1)</sup> Vier Gemälde sind es zunächst, in denen das mythologische Element am stärksten hervortritt. Dazu gehört gleich das erste Bild des Cyclus: »Das Schicksal der Maria von Medici«, gestochen von L. de Chatillon und Gabriel (Sch. 220. 19 n. 4, 221. 20. n. 4), das mehr als alle andern mythologischer Natur ist und das einzige, das nur mythologische Gestalten enthält. Dargestellt sind die drei Parzen, welche auf Wolken sitzen, eine über der anderen, so daß sie etwa ein

---

1) Der Uebersicht halber geben wir hier das Verzeichniß der sämmtlichen Gemälde in ihrer Reihenfolge: 1. Das Schicksal der Maria von Medici. 2. Die Geburt der Königin. 3. Die Erziehung der Königin. 4. Heinrich IV., über seine Heirath nachdenkend. 5. Die Vermählung durch *procura*. 6. Die Ausschiffung in Marseille. 7. Die Vermählung Heinrich IV. mit Maria. 8. Die Geburt Ludwigs XIII. 9. Heinrichs IV. Abzug nach Deutschland. 10. Krönung der Maria. 11. Apotheke Heinrichs IV. 12. Die Regentschaft der Königin. 13. Die Reise der Königin. 14. Die Auswechslung der beiden Prinzessinnen. 15. Marias glückliche Regierung. 16. Die Großjährigkeit Ludwigs XIII. 16. Die Flucht der Königin aus Blois. 18. Die Veröhnung Marias mit ihrem Sohne. 19. Der Friedensschluß. 20. Der Friede im Himmel geschlossen. 21. Die Zeit, die Wahrheit enthüllend.

Dreieck bilden, und durch ihre Hände, in anmuthiger Verkettung, den Lebensfaden Marias gleiten lassen; die zur Linken hält die Spindel. Es sind schöne Frauengehalten, fast ganz nackt, was der antiken Anschauung widerspricht, von maßvoller Fülle und sehr anmuthig in der Bewegung. Ueber ihnen sitzen Jupiter und Juno; letztere, zärtlich an den Gatten gelehnt, bittet ihn um Gunst und Beistand für das Werk der Parzen. Dieses Gemälde ist eines der ansprechendsten des Cyclus und reich an malerischer Schönheit. Eine Studie zu dieser Composition wurde 1777 aus der Coll. Prince de Conti verkauft.

Hieran reiht sich das dritte Bild des Cyclus, »Die Erziehung der Maria von Medici«, gestochen von A. Loir und von Dufart (Sch. a. a. O. n. 6). Es enthält nur eine reale Gestalt, die der jungen Prinzessin; die übrigen sind griechische Gottheiten, welche die Erziehung derselben leiten. Da ist Minerva, welche sie in der Wissenschaft unterrichtet: die Prinzessin schreibt auf ihren Knien. Links steht Apollo, die Baßgeige spielend: er ist ihr Musikmeister; seine Gestalt zeigt eine Reminiscenz an den Apoll von Belvedere. Ueber ihnen schwebt der Meister der Beredtsamkeit, Merkur, mit dem Flügelhut. Auf der rechten Seite stehen die drei Grazien, die ihr die Schönheit und Anmuth verleihen; sie nehmen einen großen Theil des Bildes ein und treten sehr in den Vordergrund, was das mythologische Ansehen dieser Composition verstärkt. Sie sind nackt, stehen nebeneinander in einer Linie und fassen sich mit den Armen; die mittlere reicht der Prinzessin einen Blumenkranz. Ihr Charakter ist nicht eben antik, doch erinnern sie etwas an Rubens' Florenzer Grazien.

Es folgt hier das sechste Bild »Die Auschiffung der Maria in Marfeille«, gestochen von G. Duchange und von A. Gonyon (Sch. a. a. O. n. 9). In der oberen Hälfte dieser Composition sind, abgesehen von einer Fama, die die Ankunft der Königin verkündet, keine mythologischen Gestalten, dagegen nehmen sie die untere Hälfte ein und zwar in sehr hervorstechender Weise. Links ist Neptun mit zwei Tritonen aus dem Meere aufgetaucht, um über die Auschiffung zu wachen; rechts spielen drei Najaden in den Wellen und halten das Schiffstau fest: das Meer huldigt der Königin. Die Najaden sind prächtige, sehr üppige Gestalten, mit kühner, wellenartiger Gliederverschlingung und Leibeswendung.

Nun haben wir noch das zwölfte Bild, »Die Regentschaft der Königin«, gestochen von Picart und Gabriel (Sch. a. a. O. n. 15). Hier sehen wir die griechischen Götter im Olymp versammelt, um die Blüthe Frankreichs zu begründen. Jupiter und Juno, die Vorsehung repräsentirend, spannen ein Paar Tauben, das Symbol der Sanftmuth, an den Globus von Frankreich und übergeben Amor, d. h. der Liebe, dessen Leitung. Apollo mit dem Bogen, Minerva mit der Lanze und Mars, den Venus vergeblich zurückhalten will, verscheuchen die Dämonen Neid, Haß und Betrug. Man sieht, hier tritt die Allegorie schon mehr in den Vordergrund. Besonders schön ist die Gestalt des Apollo, der, wie Roofes treffend bemerkt,<sup>1)</sup> »als eine fleischgewordene, lebende und sich bewegende Statue, die feindliche Mächte eher durch seine hellstrahlende Schönheit als durch seine Pfeile in die Flucht zu schlagen scheint.« Es ist nicht zu verkennen, daß sein Vorbild der Apoll von Belvedere war, daß wir also hier wieder eine direkte Beziehung zwischen einer Rubens'schen Gestalt und einer antiken Statue haben. Auch im übrigen entfaltet hier der griechische Olymp seine ganze Herrlichkeit.

Außer diesen vier Compositionen enthält der Medici-Cyclus eine Reihe anderer, in denen das mythologische Element weniger hervorragend vertreten ist. Jenen vier zunächst stehen in dieser Hinsicht Nr. 4 und Nr. 11 des Cyclus. Auf dem vierten Bilde, »Heinrich IV. über seine Heirath nachdenkend«, gestochen von J. Audran und von Benoist (Sch. a. a. O. n. 7), finden wir neben allegorischen Gestalten Amor und Hymen, die dem Könige das Portrait der Maria von Medici präsentiren, dann zwei Amoren, die mit seinem Helme spielen, und in den Wolken sehen wir Jupiter und Juno, welche die projectirte Heirath begünstigen.

Auf dem elften Bilde, »Apotheose Heinrichs IV.«, gestochen von G. Duchange und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 14), wird Heinrich IV. im Olymp von Jupiter empfangen, während unten auf der Erde einerseits Bellona und Victoria über den Tod des Helden klagen, andererseits seine Witwe auf dem Throne die Huldigungen des Hofes entgegennimmt; ihr zur Seite stehen Minerva und die Klugheit.

Bei mehreren anderen Compositionen des Cyclus spielt das

1) Roofes, *Gesch. d. Malerschulen* Antw. S. 220.

mythologische Element nur noch eine untergeordnete Rolle, tritt mehr nur epifodisch auf. Auf dem zweiten Bilde, »Die Geburt der Königin«, gestochen von G. Duchange und von Benoist (Sch. a. a. O. n. 5), ist es die römische Geburtsgöttin Lucina, welche das Kind in den Armen hält und es der Stadt Florenz übergiebt. Das fünfte Bild, »Die Vermählung der Maria von Medici durch Procura«, gestochen von A. Trouvain und von Benoist (Sch. a. a. O. n. 8), weist nur eine mythologische Figur auf, Hymen, welcher die Hochzeitsfackel trägt; sonst ist es ganz realistisch gehalten. Auf dem dreizehnten Bilde, »Die Reife der Königin«, gestochen von Car. Simonneau maj. und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 16) wird die Königin von Fama und Victoria begleitet. Auf dem vierzehnten Bilde, »Der Austausch der beiden Princeffinnen«, gestochen von B. Audran und von Gabriel (Sch. a. a. O. n. 17), finden wir eine Menge von Amoren in den Lüften, die Bedeutung des Actes anzeigend, außerdem eine Najade und einen Flußgott, die den Princeffinnen Perlen und Korallen anbieten. Das fünfzehnte Bild, »Die glückliche Regierung der Königin«, gestochen von B. Picart und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 18), zeigt neben rein allegorischen Gestalten auch Minerva und Amor. Das siebenzehnte Bild, »Die Flucht der Königin aus Blois«, gestochen von Corn. Vermeulen und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 20), weist ebenfalls eine Minerva auf, die der Königin neben dem Duc d'Épernon Beistand leistet. Auf dem achtzehnten und neunzehnten Bilde erscheint Merkur; bei der »Versöhnung Marias mit ihrem Sohne«, gestochen von Loir und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 21), ist er es, der ihr den Oelzweig des Friedens bringt und bei dem »Friedensschluß«, gestochen von B. Picart und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 22), geleitet er sie, mit der Unschuld zusammen, in den Friedenstempel. Die übrigen sieben von den einundzwanzig Compositionen enthalten keine mythologischen Gestalten.

Gegen diese Art allegorisch-historischer Malerei läßt sich vom ästhetischen Gesichtspunkte manches einwenden. Vor allem ist nicht zu leugnen, daß die Wahrscheinlichkeit dabei ganz verloren geht und daß die realen historischen Personen und Vorgänge durch die allegorischen und mythologischen vielfach ganz in den Hintergrund gedrängt werden. So ist z. B. auf dem Gemälde, das die glückliche Regierung der Königin darstellt, deren Bild fast nicht



zu finden, während die griechische Götterwelt in aller Pracht auftritt, und statt der Thaten der Königin sind die Thaten der Götter, die für sie handeln, dargestellt. Bei dem Medici-Cyclus gilt dies um so mehr, als Rubens hier die allegorischen und mythologischen Elemente zumeist durchaus nicht in bescheidener, epifodischer Weise einführt, sondern sie die Hauptrolle spielen läßt. Dem gegenüber müssen wir uns aber vor allem auf den historischen Standpunkt stellen und davon ausgehen, daß Rubens durch die Vorliebe seiner Epoche für diese allegorisch-historische Malerei genöthigt war, das „Leben der Maria von Medici“ auf ihre Weise zu behandeln.

Dazu kommt, daß diese Darstellungsart für einen Maler wie Rubens ganz unleugbare Vorzüge hatte; sie bot ihm die Gelegenheit, seine Ideale von Frauenschönheit und Manneskraft zu verkörpern, seine Meisterschaft in der Darstellung der nackten Menschengestalt zu beweisen und seiner Vorliebe für die griechische Götterwelt auch hier wieder Genüge zu thun. Betrachten wir die Fülle malerischer Schönheit, herrlicher Formen, leuchtender Farben auf diesen Gemälden, so vergessen wir darüber die Mängel der allegorisch-historischen Darstellungsart. Jedenfalls müssen wir zugeben, daß Rubens im Medici-Cyclus Alles geleistet hat, was in dieser Gattung zu leisten ist. Seiner eminenten Gestaltungskraft ist es gelungen, diesen allegorischen und allegorisch-mythologischen Figuren sinnliche Kraft, Anschaulichkeit, Klarheit und lebensvolle Individualität zu geben; vor allem gilt dies von vielen der mythologischen Gestalten. Betrachten wir z. B. die drei Parzen, den Apollo, die Grazien, die Najaden: so haben wir echt mythologische, concrete, lebensvolle Gestalten vor uns, die denen seiner eigentlichen mythologischen Compositionen nicht nachstehen. Wir können, besonders bei den vier zuerst besprochenen Compositionen, von dem allegorischen Character dieser mythologischen Gestalten ganz absehen und uns — mit Hinwegsetzung über die Wahrscheinlichkeit — vorstellen, die alten griechischen Götter seien in die moderne Zeit herübergekommen und theils als Beschützer, theils als Gefährten und Diener des Königs und der Königin erschienen. Diese Vorstellung lag jener Zeit, in der die Medici-Bilder entstanden, gar nicht so fern; denn einerseits hatte man sich in die alte Götterwelt ganz hineingelebt, andererseits erschienen die Könige in jenem Jahrhundert des vollendeten Absolutismus



als die Götter der Erde, die in die Gefellſchaft der Götter des Olympe gehören. So treten ſie denn auch im Medici-Cyclus neben einander auf, ſo naiv und unbefangen, als ob es nicht anders ſein könnte.

Als ein beſonderer Vorzug des Medici-Cyclus erſcheint mir der große Antheil, den das mythologiſche Element neben dem rein allegoriſchen darin einnimmt. Die Geſtalten des griechiſchen Göttermythus haben ihr eigenes, ſelbſtändiges inneres Weſen, ſind beſtimmt ausgeprägte, lebensvolle, individuelle Geſtalten von ſinnlich-anſchaulicher Evidenz, die auch in allegoriſcher Verwendung nie der kühlen, abſtracten Reflexion in dem Maße verfallen, wie die rein allegoriſchen Perſonificationen, ſondern der Phantaſie und dem Gemüthe ſympathiſch bleiben.

Dieſe Betheiligung des mythologiſchen Elementes und die ſinnliche Anſchaulichkeit und Lebendigkeit finden wir weit weniger bei einem zweiten allegoriſch-hiſtoriſchen Cyclus von Rubens, der deßhalb und aus anderen Gründen hinter dem Medici-Cyclus zurückbleibt; es iſt die Reihe von neun Deckengemälden: »Die Verherrlichung Jakob I.«, im Bankettſaale des Königl. Schloſſes Whitehall; geſtochen von S. Gribelin in 3 Blättern (Sch. 143. 60). Die Zeichnungen befanden ſich ſ. Z. im Beſitze Karls I.; jetzt ſind die Gemälde ſehr verdorben und theilweiſe unkenntlich. Auf dem mittleren Hauptbilde, der »Apotheoſe König Jakobs«, erſcheint er, wie Jupiter auf Wolken ſitzend, auf den Adler des Jupiter geſtützt; im übrigen ſind hier nur allegoriſche Geſtalten. Auf dem zweiten Mittelftück, »König Jakob auf dem Throne«, finden wir eine Bellona mit Donnerkeil und einen Merkur, der die Dämonen des Krieges durch Berührung mit ſeinem Schlangenſtabe beruhigt, auf dem dritten Mittelftück, »König Jakob auf dem Throne, in älteren Jahren«, als einzige mythologiſche Geſtalt einen Amor mit einer Fackel. Die beiden Frieſſtücke, zu beiden Seiten des Hauptbildes, die »Wohlfahrt Englands« darſtellend, enthalten eine Menge von Amoren mit Wagen, deren einer von Löwen, der andere von einem Bären und einem Widder gezogen wird. Die vier übrigen Bilder ſymboliſiren die Herrſchertugenden. Die »Gute Regierung« iſt rein allegoriſch, die »Weisheit des Königs« durch Minerva mit der Aegis, welche den Aufruhr unterdrückt, »Die Blüthe des Landes unter Jakob« durch Apollo mit einem Füllhorn im Arme und den

Gefichtszügen des Königs, die »Strenge des Königs« durch Herkules, der das Ungeheuer Neid mit einer Keule erschlägt, repräsentirt.

Auch in einem antikegeschichtlichen Cyclus, »Geschichte Constantin d. Gr.« hat Rubens bei der Hälfte der Bilder (Nr. 6—11) einzelne allegorische und mythologische Gestalten eingeführt; hierauf kommen wir am Schlusse des folgenden Capitels, das die antikegeschichtlichen Darstellungen behandelt, zurück.

Unter Rubens' allegorischen Compositionen finden sich mehrere, bei denen das mythologische Element sehr in den Vordergrund tritt. Gewissermaßen der Uebergang von den mythologischen zu den allegorischen Compositionen, zugleich die bedeutendste der letzteren, bildet das Gemälde: »Die Schrecken des Krieges« im Palazzo Pitti in Florenz, von Rubens für den Großherzog von Toscana gemalt und von J. J. Avril (Sch. 121. 12), besser von F. Gregory (zweimal; Sch. 121. 13 u. 156. 156)<sup>1)</sup>, sowie von Duclos und von G. Afoli (Sch. 156. 157. 157<sup>bis</sup>) gestochen.<sup>2)</sup> Eine ausgezeichnete vollendete Studie zu demselben, ebenso geistreich als fleißig ausgeführt, war früher in der Coll. Sam. Rogers und ist jetzt im British Museum.<sup>3)</sup> Eine zweite Studie, auf Pergament gemalt, kleiner und skizzenhafter behandelt, ist im Besitze von M. E. Marcille in Paris.

Im Hintergrunde des Bildes sehen wir den Janustempel offen stehen: der Krieg ist ausgebrochen. Mars, in voller Rüstung, mit wilder Gebärde stürmt vorwärts, die Furie Alekto, die eine Fackel schwingt, zieht ihn mit sich fort; die Ungeheuer Pest und Hungersnoth begleiten ihn, überall Schrecken verbreitend. Venus, die alle Reize ihres Körpers enthüllt und sich an ihn schmiegt, vermag ihn ebenso wenig zurückzuhalten, wie die Amoren, die seine Kniee umfassen, oder die schwarzgekleidete Frauengestalt, die Repräsentantin Europas, die klagend und jammernd hinter ihm steht. Vor ihm liegt rücklings hingestürzt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kinde

1) Schneevooft führt den Stich von Avril und den einen von Gregory unter dem Titel »*Mars allant à la guerre*« bei den mythologischen Darstellungen auf.

2) Rubens bespricht dieses Gemälde ausführlich in einem Briefe an Justus Suftermans v. 12. März 1638, *Bottari, Raccolta III* p. 525. Dtsch. bei Guhl, II, S. 189.

3) Ich kann nicht mit Bestimmtheit sagen, ob die im British Museum befindliche Studie früher in der Coll. Rogers war, halte es aber für wahrscheinlich.

im Arm; ferner sieht man einen Baumeister auf den Rücken gestürzt, mit seinen Instrumenten in der Hand.

Unter Rubens' allegorischen Darstellungen ist diese entschieden die beste. Die zu Grunde liegende Idee ist in dieser reichen, lebendigen Composition klar und anschaulich vorgeführt und mit wärmster Empfindung zu vollem künstlerischen Ausdruck gebracht. Das wilde Ungeßüm des Mars und die schrecklichen Folgen desselben in seiner Umgebung sind energisch und geistreich veranschaulicht. Auffassung und Formen entsprechen allerdings mehr dem Geiste der Barockzeit als dem der Antike; die mythologischen Figuren sind aber auf dieser allegorischen Composition am glücklichsten benutzt und am wenigsten von der Kühle der Reflexion angeweht. — Ein Gemälde, welches denselben Gegenstand, aber in anderer Weise behandelt, mit überlebensgroßen Figuren, war früher im Besitze des General Lespinoy und wurde in Mailand verkauft.

Im Gegenfatze zu den Schrecknissen des Krieges hat Rubens auch »die Segnungen des Friedens« in allegorischen Compositionen dargestellt, die mythologische Figuren enthalten, so vor allem auf dem Gemälde in der Nationalgalerie in London, gestochen von C. Heath (in der Stafford-Galerie) und W. Greatbatch (Sch. 155. 153. 154). Im Mittelpunkte des Bildes steht ein schönes nacktes Weib, das einem Kinde ihre Milch in den Mund spritzt; zu ihrer Linken kniet ein Satyr, der drei Kindern, die sich von Amoren geleitet nahen, Früchte aus einem Füllhorn zuwirft. Hinter dem Satyr sind zwei Nymphen, deren eine Goldgefäße trägt, während die andere das Tambourin schlägt. Hinter dieser Gruppe steht Minerva, die sie vor dem Eindringen des Krieges schützt, der durch einen gewappneten Mann (vielleicht Mars) repräsentirt wird, den zwei Furien begleiten. Der Character der Allegorie ist hier weniger zu rühmen, sie ist etwas grobfönnlich, dagegen gehören die Figuren in Schönheit der Köpfe, Naturgefühl, Sättigung und Klarheit des hellgoldenen Fleisכותones zum Schönsten was Rubens geschaffen hat. Das mythologische Element tritt hier weniger hervor; auch Minerva steht mehr im Hintergrund. Denselben Gegenstand behandelt ein Gemälde, »Krieg und Frieden« in der Coll. Marquis of Bute, gestochen von G. Bickham (Sch. 155. 152). Auf zwei anderen Compositionen erscheint ebenfalls »Minerva als Beschützerin des Friedens«. Auf einer

Skizze im Louvre, in Oelfarbe auf Papier ausgeführt, gestochen von B. L. Henriquez (Sch. 121. 16) sehen wir die Schrecken des Krieges: Herkules mit der Keule und Mars, der mehrere Gestalten niedergestreckt hat und nun ein Weib, dessen zwei Kinder am Boden liegen, an den Haaren zerrt; zwischen beiden Minerva mit Schild und Lanze, die Mars an der Schulter faßt und ihn zurück drängt. In ähnlicher Weise stellt ein Oelgemälde in der Münchener Pinakothek »Minerva« dar, welche das im Ueberflusse der Segnungen des Friedens glückliche Menschenleben gegen Mars in Schutz nimmt.

Nur mythologische Gestalten enthält eine merkwürdige allegorische Composition, das Gemälde »Die Natur durch die Grazien verschönt«, welches sich 1794 in der Coll. Sir Lawrence Dundas befand und von Cornel. van Dalen gestochen ist (Sch. 147. 85). Im Mittelpunkte sehen wir die drei Grazien in lieblicher, eleganter Bewegung; sie schmücken die Natur, die nach Art der Alten als weibliche Gestalt mit zahlreichen Brüsten, unten in eine Herme endigend, auf einem Piedestal stehend, dargestellt ist; zwei Amoren krönen sie unter einer Draperie. Um sie herum spielen Nymphen und Satyrn mit einer Guirlande von Früchten und Blumen. Hier ist also eine moderne Idee ganz mit antiken Mitteln dargestellt. Ein gewisser kühl-allegorischer Eindruck ist nicht zu verkennen.

Hieran reihen sich noch eine Reihe anderer Compositionen. Auf einem schönen Gemälde im Belvedere in Wien, gestochen von Chr. Mayer (Sch. 147. 87), sind die »Vier Welttheile« durch vier Flußgötter, die je eine Najade zur Seite haben, dargestellt. Im Vordergrund ist eine Tigerin, die ihre Jungen säugt und ein Krokodil, mit dem Amoren spielen. Denselben Gegenstand finden wir auf einem Stiche von A. J. Prenner (Sch. 147. 87). Eine geistvolle Skizze in der Collection Lord Darnley, Cobham Hall, stellt vor: »Jupiter der dem Weibe die Weltherrschaft übergibt«. Der Vater der Götter und Menschen sitzt auf Wolken und hat seinen Arm um den Hals eines Weibes in weiten Gewändern geschlungen, zu deren Füßen Amor mit einer Weltkugel spielt. Das Thema »Liebe und Wein« behandelt ein Gemälde, das früher im Palazzo Brignole in Genua war<sup>1)</sup> und jetzt im

1) Es wurde von van Dyck, welcher längere Zeit im Pal. Brignole wohnte, angekauft.

Befitze der Herzogin von Galliera in Paris ist. Rubens selbst, als Krieger, in Rüstung und Scharlachmantel, sitzt zur Linken und hält seine Gattin Helene auf den Knien, um deren Hals er seinen Arm legt. Hinter einem Tische rechts steht der epheubekränzte Bacchus, mit weinfrohem Gesicht, in der Rechten eine Schale mit Wein haltend, während vorne links Amor dem Krieger sein Schwert von der Seite nimmt. Hier sind also wieder zwei alte griechische Götter ganz unbefangen in moderne menschliche Gesellschaft eingeführt; die realistische Charakteristik zerstört aber die poetische Illusion; sonst ist es ein vortreffliches Gemälde. Zeigt der Künstler hier, daß er es mit Liebe und Wein hält, so führt er uns auf zwei anderen Gemälden das entgegengesetzte Thema vor: die Verachtung von Bacchus und Venus oder den »Sieg der Tugend über Wollust und Trunkenheit«. Das eine derselben ist in der Dresdener Gallerie, gestochen von Tanjé (Sch. 142. 53), das andere damit übereinstimmende in der Pinakothek in München. Bei diesen beiden Gemälden tritt die Allegorie stark hervor und das Mythologische wird zweifelhaft. Dargestellt ist ein geharnischter Krieger, der seinen Fuß auf Bacchus setzt, der am Boden liegt, Venus und Amor unbeachtet bei Seite stehen läßt und sich dem Genius der Tugend (oder des Ruhmes) in die Arme wirft, der ihn krönt. In der am Boden liegenden Gestalt könnte man auch eine bloße Personification der Trunkenheit sehen, doch da wir Venus haben, so paßt auch Bacchus dazu. Ebenfalls nicht ganz sicher sind die Gestalten auf zwei anderen Gemälden von wesentlich übereinstimmender Composition, welche die »Belohnung der Tapferkeit« darstellen. Das eine ist in der Dresdener Gallerie, das andere in der Münchener Pinakothek. Hier wird Mars, unter erbeuteten Waffen und Rüstungen sitzend, von Venus mit einem Lorbeerkranz geschmückt, während Amor ihm einen Palmenzweig reicht. Statt Mars können wir einen gewöhnlichen Krieger annehmen, statt Venus eine Siegesgöttin. Ein »Gewappneter Krieger«, auf den Leibern seiner Feinde sitzend, von der Göttin Bellona unterstützt, von Victoria bekränzt, ist auf einem Gemälde im Belvedere in Wien dargestellt.

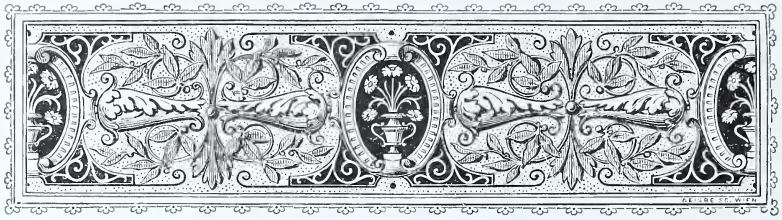
Unter den Triumphbogen-Gemälden von 1635 war auch eines, welches den Cardinal-Infanten als Hercules am Scheidewege darstellte, gestochen von T. v. Thulden (Sch. 226. 37). Liebe und Trunkfucht wollen den Jüngling, der als Hercules



dargestellt ist, verführen, aber Minerva leitet ihn auf den Pfad des Ruhmes.

Zwei Skizzen in der Coll. Gen. Phipps sind noch zu erwähnen; die eine zeigt Ludwig XIII. als Kind, dem Mars Schwert und Rüstung überreicht, während ein darüber fliegender Amor einen Schild trägt; die andere Heinrich III., der seine Gemahlin an der Hand führt, während Hymen über ihren Köpfen fliegt. Mehrere allegorisch-mythologische Compositionen von Rubens sind uns in Stichen erhalten, so: »Die vier Elemente«, durch mythologische Figuren dargestellt, gestochen von einem Anonymus (J. Popels zugeschrieben, Sch. 147. 86); »Herkules«, die Dämonen Neid und Zwietracht tödtend, nach Rubens' Zeichnung gestochen von Christ. Jegher (Sch. 127. 68); »Merkur«, als Gott des Handels, auf einem Piedestal, zwischen einer weiblichen Gestalt und einem Flußgott, gestochen von T. à Thulden (Sch. 148. 93); »Neptun, der einem Fürsten die Herrschaft des Meeres anbietet«, gestochen von J. de Meere (feltener Stich, Sch. 144. 68). Auch unter den von Rubens gezeichneten Titelblättern und Vignetten zu Büchern sind viele Compositionen allegorisch-mythologischer Art, auf welche näher einzugehen wir nicht für nöthig halten. Im Ganzen sehen wir, daß die eigentlichen mythologischen Darstellungen von Rubens an Zahl und, mit Ausnahme des Medici-Cyclus und der „Schrecken des Krieges“, auch an Bedeutung die allegorisch-mythologischen bei weitem übertreffen. Ueber den hohen Werth der beiden ebengenannten Schöpfungen haben wir gesprochen; aber auch die andern verdienen immerhin unser Interesse.





#### 4. KAPITEL.

### Darstellungen aus der antiken Geschichte.

---

#### 1. Darstellungen aus der orientalischen und griechischen Geschichte.



Unter Rubens' historischen Compositionen sind drei, welche zwar nicht der antiken, sondern der orientalischen Geschichte entnommen sind, deren Besprechung aber insofern hierher gehört, als sie aus antiken Autoren geschöpft sind. Zwei stellen »Tomyris, die Cyrus' Haupt in Blut tauchen läßt«, dar. Auf einem Gemälde, das früher in der Galerie d'Orléans war und jetzt im Besitze des Earl of Darnley ist, gestochen von Paulus Pontius, Gasp. Duchange, Ragot, R. de Lannoy, Thomas Dick und zwei anonymen Stechern (Sch. 137. 14. 15. 138. 16—20 bis), sehen wir Tomyris, eine schöne stolze Gestalt in prächtigem Gewande, mit Hermelinmantel, auf einem erhöhten Podium stehen. Sie betrachtet den Henker, der ihren Befehl vollzieht, indem er, ein Knie beugend, das Haupt des Cyrus in ein mit Blut gefülltes Becken taucht. Ringsum stehen Würdenträger, Soldaten, zwei Pagen und drei Damen der Königin: die ersten haben ein ganz orientalisches Gepräge, insbesondere einer der Würdenträger, ein ächter Großvezier. In den Prachtgewändern der Damen und dem reichen persischen Costüm der Männer ist orientalischer Stolz und Pomp glänzend veranschaulicht. Es ist ein vorzügliches Werk von grandiosem, majestätischen Charakter. Eine farbige Kreidezeichnung, Originalstudie dazu, ist in

der Sammlung von Sir Thomas Lawrence (Smith). Eine andere Composition dieser Scene zeigt ein Gemälde im Louvre und ein ihr entsprechendes Grifaillebild im Besitze des Chevalier de Burbure in Antwerpen.<sup>1)</sup> Hier sitzt die Königin, das Scepter in der Hand, auf dem Throne; zu ihrer Rechten stehen zwei Würdenträger und zwei Krieger, zu ihrer Linken drei ihrer Damen. Die Quelle für diese beiden Compositionen war Herodot, I, 214, oder Valerius Maximus, *lib.* 9. 10, *de ultione*.

Die dritte Composition, eine ausgeführte Studie, die in Brüssel durch Feuersbrunst bei der Belagerung der Stadt zerstört wurde, gestochen von R. Eynhoudts (Sch. 137. 13), stellt das »Urtheil des Cambyfes dar«. Der Perseerkönig, der einem ungerechten Richter die Haut hat abziehen und diese vor sein Tribunal hat bringen lassen, zwingt den einzigen Sohn desselben, sich darauf zu setzen und macht ihn dann selbst zum Richter. Auch diese Episode hat Rubens wahrscheinlich aus Valerius Maximus, 6, 33, *de severitate*, entnommen.

Aus der griechischen Geschichte haben wir nur wenige und nicht besonders hervorragende Compositionen. Wir haben zunächst zwei Darstellungen von Scenen aus dem Leben Alexander des Großen, eine sehr bekannte und eine sehr wenig bekannte. Auf einem Stiche von D. Mark nach einem 1784 im Besitze von Herrn C. v. Lackner befindlichen Gemälde (Sch. 138. 21) sehen wir »Alexander und Diogenes« in der bekannten Situation: rechts in seinem Fasse sitzt Diogenes, vor ihm steht Alexander, ein schöner Jüngling mit ziemlich griechischem Profil, dahinter Leute von seinem Gefolge; es ist kein sehr bedeutendes Werk. Ein Stich von Sam. Czetter Hungarus nach einem Gemälde in der Sammlung von Herrn Woelfeld stellt »Alexander und Campaspe« dar (Sch. 138. 22). Die schöne Orientalin sitzt halbentblößt auf einem Ruhebett, vor ihr erscheint Alexander, der ganz orientalisches Aussehen hat, und ist im Begriff ihr eine Krone aufzusetzen; daneben hält ein Begleiter eine Fackel, ein Page bringt ein Schwert. Dieselbe Scene hat auch Primaticcio auf einer seiner Fresken im Schlosse zu Fontainebleau dargestellt und es liegt die Vermuthung nahe, daß Rubens daher dieses Thema

1) Eine Reproduction desselben in Lichtdruck findet sich bei *Hymans, La gravure dans l'école de Rubens*, p. 151.

entnommen hat. Außer von Primaticcio und Rubens ist meines Wissens daselbe nicht dargestellt worden.

Die bekannte Scene, »Diogenes sucht einen Menschen«, führt eine Composition vor, von der sich ein Exemplar im Louvre, das andere in der Pinakothek in München befindet, die aber beide Atelierbilder sind. Im Mittelpunkte sehen wir Diogenes mit feinem Mantel, feinem Stocke und feiner Laterne inmitten einer Gruppe von Menschen, zu seiner Seite zwei Kinder, die sich über ihn lustig machen; im Hintergrunde links steht ein Mann auf dem Piedestal einer Säule; rechts ist ein gewölbtes Thor, durch das man den Himmel sieht.

»Die Schicksale des Philopoemen« stellt ein Gemälde dar, das sich ehemals in der Galerie d'Orléans befand und von C. N. Varin gestochen wurde (Sch. 139. 27). Wir sehen den Feldherrn der Achäer für die Küchenmagd eines Wirthshauses Holz hacken; auf der linken Seite ist ein großer Tisch, auf dem eine Menge Vorräthe, Wildpret und Früchte gehäuft sind; letztere hat Snyders gemalt. Eine antike Quelle für diese Darstellung ist mir nicht bekannt.

Ein Gemälde: »Seleucus, die Stratonice seinem Sohne überlassend«, das sich in Antwerpen befand, erwähnt Sir Joshua Reynolds in seiner »Reise durch Flandern« als treffliches Werk. Rubens hat diese Scene wahrscheinlich aus Plutarch, Demetrius 38 (ed. Dübner, Vit. 1082) oder Valerius Maximus V. 7, *de parent. amore* 3, entnommen. Dort wird erzählt, daß Seleucus Nicator (358—280 v. Chr.) seine Gattin Stratonice seinem Sohne Antiochus zur Gattin überließ, weil er sonst aus Liebe zu ihr gestorben wäre, und ihn zugleich zum König der oberen Provinzen ernannte.

Eine sehr bekannte Scene, den »Tod der Cleopatra«, die sich von zwei Nattern in den Busen stechen läßt, stellt eine Composition dar, von der wir einen Stich von Guil. Panneels (Sch. 140. 38) besitzen.

Rubens führt uns auch die Idealporträts dreier griechischer Denker in decorativ behandelten Gemälden im Madrider Museum vor. Es sind die beiden schon früher erwähnten, flüchtig gemalten Pendants: der grollende Philosoph »Heraklit«, sitzend, und der lachende Philosoph »Demokrit«, mit einer Maske in der Hand, sowie »Archimedes«, sitzend und nachdenkend, mit

einem Globus in Händen, alle drei lebensgroß, in ganzer Figur. In der Coll. Julienne befand sich sodann 1767 eine Skizze von Rubens (?), welche die »Die sieben Weifen Griechenlands« darstellte.

Eines der Gemälde von Rubens entnimmt feinen Stoff der griechischen Künftlergeschichte; es befindet sich in der Grosvenorgalerie und stellt den »Maler Pausias und seine Geliebte Glycera, das schöne Blumenmädchen« dar. Die Quelle hierfür war Plinius, der in seiner *hist. natur.* XXXV. CXI. folgendes berichtet: Pausias von Sicyon, der Maler, war als Jüngling in seine Mitbürgerin Glycera verliebt, welche eine große Erfindungsgabe im Winden von Blumenkränzen befaß. Sie wetteiferten miteinander, und er brachte die Nachahmung der Blumen zur größten Mannigfaltigkeit. Endlich malte er seine Geliebte, sitzend, mit einem Kranze beschäftigt. Dieses Bild wurde für eines seiner besten gehalten und die Kranzwinderin oder Kranzhändlerin genannt, weil Glycera sich auf diese Weise als ein armes Mädchen ernährt hatte.

Auf dem Rubens'schen Bilde hält Glycera, eine anmuthige Gestalt, deren Kopf sehr zart und schön ist, einen Blumenkranz, Pausias aber ihr von ihm gemaltes, von Plinius erwähntes Bildniß; neben ihnen stehen eine Vase und ein Korb mit großer Fülle von Blumen.

---

## 2. Darstellungen aus der römischen Geschichte.

Weit zahlreicher und hervorragender als die eben besprochenen Darstellungen sind die aus der römischen Geschichte; man darf sagen, daß mit wenig Ausnahmen Rubens' eigentliche historische Compositionen auf sie beschränkt sind. Wir stellen an die Spitze derselben die Darstellungen eines Gegenstandes, der eigentlich zu den mythologischen gehört, zugleich aber die älteste, sagenhafte Geschichte Roms eröffnet; es ist: »Romulus und Remus von der Wölfin gefäugt«. Diese Scene behandelt ein schönes Gemälde in der Capitolinischen Gallerie in Rom, gestochen von einem Anonymus (Sch. 139. 28), eine Skizze, die im Catalog von Rubens' Nachlaß unter Nr. 139 erwähnt und später in der Sammlung Danoot war, und eine Skizze in der Potsdamer



Gallerie, die von einem Anonymus gestochen ist (Sch. 139. 29). Die beiden Kinder sind bei der Wölfin gelagert, ein Vogel bringt ihnen einen Zweig mit drei Kirfchen; ein Bauer betrachtet sie hinter einem Schilfgebüsch. Rubens illustriert hier die Erzählung, die er aus Livius' Römischer Geschichte I, 4. 6. 7 oder Plutarch, Romulus 4. kannte.

Aus der ältesten, fagenhaften Geschichte Roms haben zwei Scenen Rubens sehr angesprochen, so daß er die eine in drei, die andere in zwei Gemälden mit besonderer Vorliebe behandelt: der »Raub der Sabinerinnen« und die »Ausföhnung der Römer mit den Sabinern«. Diese Gemälde sind bei weiten die hervorragendsten unter Rubens' historischen Einzelcompositionen. Den »Raub der Sabinerinnen« stellte zunächst jenes prächtige Gemälde im Escorial dar, das, wie wir bereits früher erwähnten, zu Grunde gegangen ist, von dem aber die Originalskizze erhalten blieb und sich im Besitze von Mr. Alexandre Baring befindet.

In dieser prächtigen Composition wird uns eine Scene voll Gewühl und Verwirrung vorgeführt; aus derselben tritt ungefähr in der Mitte eine Gruppe von sechs Personen hervor. Eine derselben, ein Reiter auf kastanienbraunem Roß und mit rothem Mantel, hat eine junge Sabinerin ergriffen, deren weißes Gewand und Aussehen auf ihren höheren Rang schließen läßt und sucht sie, von einem jungen Manne unterstützt, aufs Pferd zu heben. Näher dem Beschauer ergreift ein stämmiger Römer in Rüstung, mit weißer Feder auf dem Helm, ein sich sträubendes Weib um die Taille, während ein älteres Weib, das im Tumulte gefallen ist, das Bein des Mannes mit den Zähnen packt. Zur Linken, nahe vorne, hat sich ein junges Weib in die Arme ihrer Mutter geworfen, zum Schutz gegen die Vergewaltigungen eines Jünglings, in dessen Gesicht die Mutter ihre Nägel eingräbt. Etwas weiter hinten kämpft ein anderes Paar an der Seite einer bedeckten Plattform, auf der eine Anzahl eleganter junger Frauen weilt, von denen einige von den Kriegern erfaßt wurden. Auf der entgegengesetzten Seite zerrt ein junger Krieger eine hübsche Frau am Gewande fort, deren Widerstand durch einen alten Mann unterstützt wird. Im Hintergrunde sieht man die militärischen Spiele beim Stadthore; ein dem Pantheon ähnliches Gebäude schließt den Hindergrund ab. Die Composition ist unge-

mein lebendig, geschickt gruppiert und voll geistreicher Motive. Das leidenschaftliche Moment tritt entschieden hervor, zumal in den sehr realistischen Motiven des Packens mit den Zähnen oder des Kratzens mit den Nägeln.

Eine andere Composition des »Raubes der Sabinerinnen« haben wir in einem Gemälde der Nationalgalerie in London, welches von Pitre Martenasi 1769 recht mittelmäßig und von T. Bolton gestochen wurde (Sch. 139. 30. 31); Studien zu demselben befanden sich f. Z. bei Sir Joshua Reynolds. Die Scene spielt auf dem Forum; zur Linken sitzt auf einer Erhöhung Romulus, der den Kriegern das verabredete Signal giebt. Im Vordergrunde bemerken wir drei Gruppen: im Centrum werden zwei Frauen, wovon eine den Ausdruck der Verzweiflung zeigt, die andere die Götter anruft, von drei Kriegern mit Gewalt fortgeführt; einer derselben wendet sich nach rechts, um einen Kameraden zu unterstützen, der dem Widerstand und Sträuben zweier Frauen begegnet; die jüngere derselben liegt halb zu Boden, die beiden Krieger zerren an ihrem Gewande, wobei ihre Beine entblößt werden, die Alte daneben sucht sie festzuhalten. Als dritte Gruppe zur Linken erscheint ein römischer Reiter, der sich bemüht eine schöne junge Sabinerin aufs Pferd zu heben, wobei ihn ein anderer zu Fuß unterstützt, während ein dritter sein feuriges Roß hält. Im Mittelgrunde sehen wir zur Rechten auf einer Plattform, die den Vorfprung eines prächtigen Gebäudes bildet, etwa 14 Sabinerinnen, die durch den Ueberfall in Verwirrung gebracht sind. Diese mannichfaltige Gruppe bietet allerlei interessante Details. Mehrere rauhe Krieger suchen sich eben Frauen unter den hübschen Sabinerinnen aus. Im Hintergrunde ist ein Triumphbogen und ein Gebäude, ähnlich dem Pantheon.

Die Sabinerinnen erscheinen ganz im Costüm von Rubens' Zeit, in weitbauschigen Röcken und ausgeschnittener Taille; einige, besonders die beiden Frauen vorne in der Mitte, sind sehr üppige, wohlbeleibte Gestalten. Davon abgesehen, ist es ein vorzügliches Werk, voll Reichthum im Ausdruck, Freiheit und Geist. Im Gegensatz zu der erst besprochenen Composition tritt in dieser das ernst-leidenschaftliche Element weniger hervor, dagegen zeigen sich Züge von Humor, wie z. B. die am Boden liegende, am Rocke gezernte Sabinerin, eine Scene, die an niederländische Kirnmeßdarstellungen gemahnt.

Eine dieser sehr verwandte Darstellung befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg, eine große, reiche Composition, voll lebendiger Motive und leicht und geistreich behandelt.<sup>1)</sup> Eine getuschte Federzeichnung nach Polidoro, daselbe Sujet darstellend, wurde 1775 aus der Sammlung Mariette verkauft.

Die »Ausföhnung der Sabiner mit den Römern« durch die Dazwischenkunft der Frauen war auf dem zu Grunde gegangenen Gemälde im Escorial als Pendant zu dem ersten dargestellt. Die prächtig ausgeführte Originalskizze ist ebenfalls im Besitze von Mr. Alexander Baring. Wir sehen zu beiden Seiten je eine Anzahl Krieger, die Spitzen der feindlichen Heere, die sich dicht gegenüberstehen. Zur Rechten sind fünf Römer, hinter denen man das Banner der Cohorte erblickt; zunächst dem Beschauer ist ein Fußgänger in Rüstung, dessen Kampfeslust durch ein Weib gedämpft wird, das ihn am Arme, der das Schwert hält, erfaßt; hinter ihm ein Reiter auf edlem grauen Roß, dessen Zügel von einer jungen, schönen Sabinerin gehalten werden; zu ihrer Linken steht eine andere, deren Gesicht und Geberde deutlich ihre Herzensangst ausdrückt. Weiterhin stehen vier andere junge Frauen; die eine trägt ein schönes Kind auf den Armen, eine zweite liegt auf den Knien, eine dritte hält das sichtbare Unterpfand ihrer ehelichen Verbindung in die Höhe.

Auf der anderen Seite stehen drei sabinische Fußgänger und zwei Reiter. Einer derselben, zunächst dem Beschauer, mit Schwert und Schild bewaffnet, wartet mit herausforderndem Blick ungeduldig darauf, sich auf den Gegner zu stürzen, da wird er plötzlich von einer jungen Frau angehalten, die sich ihm zu Füßen wirft und mit angstvoller Energie, mit flehendem Blick seinen Arm umklammert, während ihr schönes Kind neben ihr auf dem Boden liegt. Die andern Krieger erscheinen ebenfalls durch das Dazwischentreten der Frauen gebannt, die Reiter schleudern den Speer nicht, ein Fußsoldat steht bewegungslos mit gezogenem Schwert. Stellung und Formen der Frauen sind anmuthig und elegant; die Composition ist noch origineller und interessanter als der »Raub der Sabinerinnen«; die eindringlichen Vorstellungen und Bitten der schönen jungen Frauen sind so lebendig zur Darstel-

---

1) Waagen, Gemälde der Eremit. S. 137.

lung gebracht, daß man sofort überzeugt ist, daß die Männer nachgeben werden.

Eine wesentlich gleiche Composition zeigt ein Gemälde der Münchener Pinakothek, von dem sich die meisterhafte Originalskizze im Besitz von Lord Ashburton in London befindet und das von Sintzenich gestochen ist (Sch. 139. 32). Hier tritt besonders die Gestalt der Herfília hervor, die mitten zwischen die feindlichen Heere tritt und den Frieden erfleht.

Wir haben in diesen Compositionen die Erzählung des Livius I, 9, 7 ff. und I, 13, 1–4 oder Plutarch, Romulus 14 u. 19 aufs glänzendste illustriert. Bei der Darstellung der Friedensstiftung weicht Rubens von den Berichten in einem Punkte ab; in diesen heißt es, der Kampf hatte schon begonnen und die Frauen stürzten sich in denselben, um ihn aufzuhalten (*se inter tela volantia inferre Liv. I, 13. 1*), in Rubens' Composition erscheinen die Frauen, ehe der Kampf begonnen hat. Daß die Frauen mit den Kindern auf den Armen erschienen, berichtet Plutarch, Rom. 19.

Aus der Geschichte der römischen Königszeit haben wir noch eine, allerdings in ihrer Bedeutung nicht ganz sichere Darstellung. Ein großes Gemälde, das um 1830 in London zum Verkauf ausgestellt war, zeigt in allegorischer Weise, wie Numa Pompilius sich zurückzieht. Er sitzt am Fuße eines Baumes zur Rechten, drei römische Bürger stehen neben ihm. Numa ist nahezu nackt, was vielleicht die Einfachheit seiner Sitten und seine Zurückgezogenheit im Walde andeuten soll. Zwischen den Bäumen erscheinen drei Waldnymphen und zwei Satyrn. Im Vordergrund liegen Haufen von Früchten und Gemüsen; diese sind von Snyders gemalt. Von dieser Zurückgezogenheit berichtet Livius I, 21, 3–5. Plutarch, Numa IV, 1. Wahrscheinlich ist identisch mit diesem ein Gemälde, das im Catalog von Rubens' Nachlaß unter Nr. 168 als »Pythagoras mit einer Menge Früchte« bezeichnet war. Ob die Deutung auf Numa Pompilius richtig ist, muß ich dahin gestellt sein lassen.

Beispiele republikanischer Heldentugend führt uns Rubens in drei einzelnen und in einem Cyclus von Darstellungen vor. Ein Gemälde in der Gallerie Liechtenstein in Wien, gestochen von Jac. Schmutzer 1776 und G. Marchand (Sch. 139. 33. 34), zeigt uns »Mucius Scaevola vor Porfenna«. Wir sehen auf einem Thronessel in seinem Zelte Porfenna, das Scepter in der Hand;

vor ihm Scaevola, die Hand über die Flamme des Opferaltars haltend; neben ihm steht ein Krieger, der ihn erstaunt ansieht, hinter ihm drei andere; vorne am Boden liegt der, den er irrtümlich getödtet hat. Das Markige, Kräftige dieser Gestalten ist gut getroffen; die Darstellung entspricht dem Berichte bei Livius, II, 12, 7, Val. Maximus III, 3, *de patientia* 1, oder Plutarch, Publiola XVII, 4. 5. Ein Gemälde »Mucius Scaevola« brachte Rubens 1628 mit nach Madrid; wo es geblieben, ist unbekannt.

Hieran schließt sich ein Gemälde in der Dresdener Gallerie, dessen Gegenstand ebenfalls der Zeit des Krieges mit Porfenna angehört und ein Beispiel weiblicher Tapferkeit ist: »Clölia mit ihren Gefährtinnen durch den Tiber schwimmend«. Diese befanden sich, wie Livius, Buch II, 13, berichtet, unter den Geißeln, die Porfenna von den Römern erhalten; die kühnen Jungfrauen entkamen aber dem Feinde und schwammen durch den Tiber nach Rom zurück. Wir sehen auf dem Bilde eine Schaar junger Mädchen von üppigen, schwerfälligen Formen, mehr oder weniger nackt, am Ufer des Flusses. Einige stürzen sich in die Wellen, andere werden eben mit Auskleiden fertig; wieder andere eilen dem Flusse zu, weil der Feind sich in der Ferne zeigt; eine davon ist so fett, daß sie sich nicht aufs Pferd schwingen kann und ein Mann, der sich vor Lachen ausschüttet, sie hinaufschieben muß, während eine zweite, die schon aufgestiegen ist, sie zu sich zieht. Diese Scene und die plumpen Formen zeigen, daß Rubens diesen Gegenstand humoristisch und in einer launigen Anwandlung behandelt hat. *„De ce motif essentiellement héroïque“*, sagt A. Michiels, der allerdings etwas zu weit geht, *„le peintre engagé a fait une caricature énorme comme s'il avait voulu donner l'exemple à ce polisson de Diepenbeck.“*<sup>1)</sup>

Die bei weitem großartigste Schöpfung unter Rubens' historischen Compositionen ist der Cyclus von sechs Gemälden, darstellend »Die Geschichte des Decius Mus«, in der Liechtenstein-Gallerie in Wien, gestochen von Andr. und Jos. Schmutzer, G. A. Müller und Ad. Bartsch (Sch. 218. 17).

Wie wir bereits oben erwähnten, sind diese Gemälde als Vorbilder für Gobelins gemalt worden (vgl. Cap. I, S. 61); trotzdem sind sie sehr sorgfältig ausgeführt. Von den Gobelins sind vier

1) Michiels, *histoire de la P. Fl. VII*, p. 99.



(darunter *Roma triumphans*) im Besitze des Fürsten von Liechtenstein, einige andere besitzt der Fürst Auersperg und die Stephanskirche in Wien; auch sonst sind noch mehrere erhalten.

Rubens hat die auf den sechs Gemälden dargestellten Vorgänge aus der Römischen Geschichte des Titus Livius entnommen, wo sie im achten Buche, Cap. 6, 9 und 10 berichtet werden. Die Zeit derselben ist die des Kriegs zwischen den Römern und Latinern, also das Jahr 340 v. Chr. Die Römer hatten bei Capua ein Lager geschlagen. „Hier soll beiden Consuln“ <sup>1)</sup>, so hören wir im 6. Cap. „dieselbe Erscheinung im Schlafe erschienen sein, nämlich die Gestalt eines Mannes, größer und ehrwürdiger als nach menschlichem Maßstab, welcher sagte, von der einen Partei müsse der Feldherr, von der andern das Heer den unterirdischen Göttern und der Mutter Erde zum Opfer fallen. Von welchem Heere der Feldherr die Legionen der Feinde und außer ihnen sich selbst verflucht hätte, diesem Volk und dieser Partei werde der Sieg gehören. Wie die Consuln diese nächtlichen Gesichter einander mittheilten, beschloßen sie zur Abwehr des göttlichen Zornes Opferthiere zu schlachten, zugleich, daß, wenn die Eingeweide derselben verkündigten, was im Traume angedeutet worden war, daß einer von beiden Consuln das Schicksal erfüllen solle. Wie die Antworten der Opferbeschauer mit der religiösen Ueberzeugung, die sich schon im Gemüthe festgesetzt hatte, übereinstimmten, so zogen sie die Legaten und Tribunen zu Rathe und machten sie mit den Befehlen der Götter ganz ohne Rückhalt bekannt, damit nicht der freiwillige Tod des Consuln in der Schlacht das Heer erschreckte, und machten unter einander aus, daß, auf welcher Seite das römische Heer zu weichen anfangen, dort sich der Consul für das römische Volk und die Quiriten dem Tod weihen solle.“

Im 9. Cap. wird dann weiter berichtet: „Ehe die römischen Consuln zur Schlacht auszogen, opferten sie. Dem Decius soll der Opferbeschauer einen Einschnitt in dem obersten Theile der Leber auf der glücklichen Seite gezeigt haben,<sup>2)</sup> sonst sei das Opfer den Göttern angenehm. Manlius habe ein sehr glückliches Opfer dargebracht.“ „Nun es ist gut“, sagte Decius, „wenn mein Amtsgenosse glückliche Zeichen gehabt hat.“ Hernach rückten sie zur

1) Publius Decius Mus, d. Ae. und Titus Manlius.

2) Dies war ein ungünstiges Zeichen.

Schlacht (am Fuße des Vefuv) aus. Manlius befehligte auf dem rechten, Decius auf dem linken Flügel. Zuerst wurde auf beiden Seiten mit gleichen Kräften, mit derselben Kampfeslust gestritten. Hernach zogen sich auf dem linken Flügel die römischen Speerträger zu den Vorderen zurück, weil sie den Andrang der Latiner nicht aushalten konnten. In dieser Verwirrung ruft der Consul Decius mit lauter Stimme den Marcus Valerius und spricht: „Valerius, wir bedürfen der Hülfe der Götter! Wohlan! Du vom Staate bestellter Oberpriester des römischen Volkes, sprich die Worte aus, wodurch ich mich für das römische Volk dem Tode weihen kann.“ Der Oberpriester hieß ihn die verbräunte Toga anlegen, sein Haupt verhüllen, die Hand unter der Toga bis zum Kinn führen und, auf dem unter seinen Füßen liegenden Speer stehend, so zu sprechen: (folgen die Worte der Todesweiheung). Nach diesem Gebete ließ er die Lictoren zum Titus Manlius gehen und bei Zeiten dem Amtsgenossen melden, daß er sich für das Heer dem Tode geweiht habe. Er selbst in gabinischer Tracht sprang bewaffnet auf das Pferd und stürzte sich mitten in die Feinde. Er erschien beiden Heeren als ein übermenschliches Wesen und wie ein vom Himmel gefandtes Sühnopfer alles göttlichen Zornes, der das von den Seinigen abgewandte Verderben über die Feinde bringen werde; so brachte der von ihm ausgehende Schrecken und Furcht zuerst die Fähnlein der Latiner in Verwirrung, hernach verbreitete sich derselbe über das ganze Heer. Dies war ganz ersichtlich, weil, wo er auch einsprengte, Alle wie von einem bösen Gestirne verfolgt zu zittern anfangen; wie er aber, von Geschossen bedeckt, niederstürzte, da haben die bestürzten Cohorten der Latiner die Flucht ergriffen, so daß alles öde und verlassen war.“

Im 10. Cap. lesen wir sodann noch: „Als man nach dem Leichnam des Decius suchte, wurden sie durch die Nacht überrascht, so daß er an diesem Tage nicht gefunden werden konnte. Am folgenden Tage fand man ihn unter einem großen Haufen feindlicher Leichen, mit Geschossen bedeckt, und es wurde ihm auf Veranstaltung seines Amtsgenossen eine seinem Tode entsprechende Leichenfeier gehalten.“ In derselben Weise wie der Vater opferte sich auch der Sohn, ebenfalls Publius Decius Mus genannt, was Livius im 10. B., C. 28 berichtet; daß Rubens aber nicht dessen Geschichte, sondern die des Vaters darstellte, lehrt

die Vergleichung seiner Compositionen mit dem Berichte des Livius. Die Geschichte des Vaters, wie sie Livius giebt, bot dem Maler bei weitem mehr Anhaltspunkte. Diese Darstellungen sind nun folgende:

Erstes Bild. »Decius theilt den Legaten und Tribunen seinen Traum mit« (gestochen von And. und Jos. Schmutzer). Der Feldherr steht auf einer Erhöhung und spricht zu den fünf Legaten und Tribunen, die mit Bannern und Feldzeichen vor ihm stehen und in tiefer Aufmerksamkeit zuhören. Die wettergebräunten Krieger heben sich wirkungsvoll von dem hellen Hintergrunde ab; der energische römische Character ist in ihnen in so treffender Weise wie selten ausgedrückt. Jede Gestalt ist individuell gehalten, was sich schon in der Art, wie sie die Rede aufnehmen, zeigt. Die Zeit ist durch die im Osten aufgehende Sonne angegeben.

Dieses Bild stellt offenbar nicht, wie Smith, Waagen, Schneevooft <sup>1)</sup> annehmen, Decius, der seine Krieger vor der Schlacht anfeuert, dar; denn diese Scene findet sich nicht bei Livius, dem Rubens sich sonst genau anschließt, wäre auch kein nothwendiges, wichtiges Moment in der Kette der dargestellten Ereignisse. Vielmehr haben wir hier, wie auch Roofes annimmt, <sup>2)</sup> Decius, der den Legaten und Tribunen seinen Traum mittheilt, die Scene, die Livius im 6. Cap. berichtet und die in ihrer Bedeutung durchaus geeignet ist, die Reihe zu eröffnen; auch der Ausdruck der Gesichter stimmt vortrefflich zu ihr.

Zweites Bild. »Decius befragt die Auguren« (gestochen von And. und Jos. Schmutzer). Der Feldherr in Rüstung, mit Scharlachmantel, steht vor den Priestern, deren einer bei dem Altar steht, während der andere in einem Silbergefäß die Eingeweide des Opferthieres hält; der Ausdruck der Gesichter sagt deutlich, daß er ungünstige Zeichen gefunden hat. Vorne liegt ein todter Hirsch am Boden, zwei Männer bringen eine weiße Kuh herbei.

Drittes Bild. »Decius' Todesweihe« (gestochen von And. und Jos. Schmutzer — vergl. die beigegebene Taf. VI). Eine

1) Smith, Cat. 101. n. 329. Waagen, Kl. Sch. S. 281. Schneevooft, Cat. 218.

17. 1. — Smith u. Waagen fetzen das Bild daher als Nr. 2.

2) Roofes, Gesch. d. M. A., S. 216.

treffliche Skizze dieser Composition ist in der Münchener Pinakothek, eine andere im Besitze von Mr. Cosway, gestochen von C. M. Metz (Sch. 218. 17. 2). In der Mitte des Bildes sehen wir den Feldherrn, der die Waffen niedergelegt, Oberkörper und Gesicht mit seinem Scharlachmantel verhüllt hat; er neigt sich vor dem Oberpriester, einem imposanten Greise, mit grauem Barte, Leib und Haupt in seinen Mantel eingehüllt; dieser legt die Hand auf das Haupt des Consuls und vollzieht die Todesweihe. Hinter ihm steht ein zweiter verhüllter Priester, hinter dem Consul stehen seine zwei Lictoren, seine Waffenträger und sein Streitroß, das den Kopf senkt, als ob es von dieser Scene auch ergriffen wäre. Die Handlung geht am Waldrande, im Schatten eines alten Baumes vor sich. Das Düstere, Geheimnißvolle, Feierliche dieser Scene ist äußerst glücklich ausgedrückt und der empfängliche Beobachter wird sich eines leisen Schauers nicht erwehren können, wenn er diese feierliche Beschwörung sieht. Dieses tiefgedachte, in seiner Einfachheit großartige Gemälde ist der Glanzpunkt des ganzen Cyclus.

Viertes Bild. »Decius entsendet die Lictoren« (gestochen von G. A. Müller). Der Feldherr, prächtig gerüstet zur Schlacht, ist im Begriff sein feuriges, graues Schlachtroß zu besteigen; seine Blicke sind auf drei Lictoren gerichtet, die, ihre Fiasen auf den Schultern, sich nach der entgegengesetzten Seite hin entfernen, nachdem sie vom Consul Abschied genommen haben. Die fein empfundene Composition macht einen ergreifenden Eindruck; die Figuren heben sich wieder dunkel vom hellen Hintergrunde ab.

Fünftes Bild. »Decius' Tod« (gestochen von G. A. Müller). Inmitten des Schlachtgetümmels, im Gewirr des hartnäckigen, blutigen Kampfes zwischen Reitern und Fußvolk, sieht man den Feldherrn rückwärts von seinem sich hochaufbäumenden Rosse stürzen, tödtlich am Halse verwundet durch den Speer eines Feindes. Einer seiner Krieger auf scheckigem Pferde rächt seinen Tod. Todte und Sterbende bedecken das Schlachtfeld, einer liegt ausgestreckt auf dem Rücken, einen abgebrochenen Speer in der Brust. Die Darstellung des mächtigen Kampfgewühls ist wieder grandios, die Köpfe sind geistreich behandelt, besonders edel ist der des sterbenden Decius. Echt römische Heldenkraft spricht aus dem Ganzen.





Lithdruck von J. Lowy, Wien.

DIE TODESWEIHE DES DECIVS MUS.

(LIECHTENSTEIN-GALERIE.)





Sechstes Bild. »Decius' Leichenfeier« (gestochen von A. Bartsch). Die Originalskizze ist in der Münchener Pinakothek, eine Studie für die gebundenen Gefangenen in der Sammlung von Abr. Hume. Der tote Held liegt auf einem Lager ausgestreckt, dessen Kopfende mit einem aus Waffen, Feldzeichen und Köpfen der Feinde gebildetes Trophäum geschmückt ist. Umher sehen wir Krieger und Gefangene; einer der Krieger zerrt in rauher Art mit der einen Hand ein Weib am Gewande, mit der andern hält er eine Gefangene an den Haaren; ersteres hat ein Kind in den Armen und ein anderes zur Seite. Nahe dieser schleppt ein anderer Krieger ein junges Weib an den Haaren vorwärts, vorne liegen drei Gefangene gebunden und reiche Beute an Gold- und Silbergefäßen. Wir haben hier eine sehr bewegte und reiche Composition, die ein Muster von kunstvoller, klarer Anordnung ist, und die großartige, ernste römische Kriegsfeierlichkeit in wirkungsvollster Weise vorführt.

Zu dem Cyclus gehört noch ein siebentes Gemälde, das wahrscheinlich dem Atelier von Rubens entflammt: »Roma triumphans«, eine Composition von zwei symbolischen Figuren, hinter denen man in der Ferne die Stadt Rom sieht, gestochen von A. Bartsch (Sch. 219. 7).

Vergleichen wir diese Gemälde mit dem Berichte des Livius, so finden wir, daß Rubens dem letzteren die wichtigsten, prägnantesten Momente zur malerischen Behandlung entnommen hat. Die vier ersten Compositionen entsprechen genau den Worten des Livius; bei dem Tode und der Leichenfeier ließen dessen kurze Angaben Rubens Spielraum für eigene Erfindung und weitere Ausführung. Die Todesweihe findet bei Livius während des Kampfes, auf dem Kampfplatze statt, Rubens verlegt sie abseits davon, an einsamen Platz am Waldesrande, wodurch das Mythische der Scene noch gesteigert wird.

Während Rubens die Mehrzahl der Stoffe, die er aus der Antike dargestellt hat, ganz ins Moderne übersetzte, hat er diesen Compositionen einen entschieden antiken Character zu verleihen gewußt. Die vollkräftigen, mannhaft schönen Gestalten, mit den etwas gedrunghenen Verhältnissen hat Rubens nach dem Vorbilde römischer Sculpturen, besonders der Reliefs geschaffen und bewiesen, wie gut er die letzteren seinem Gedächtnisse eingeprägt hatte. Den Formen entspricht der geistige Ausdruck; das schlichte

Heldenthum und der strenge Römerfinn der Republik, das ruhige, ernste Selbstvertrauen und die heroische Selbstverleugnung sind hier so großartig und ergreifend verkörpert, wie kaum in irgend welchen anderen Gemälden. Archäologische und historische Treue, wie wir sie gewohnt sind, suchen wir bei Rubens nicht, ebenfowenig wie bei Shakespeare.

Das Römerthum wird uns im Decius-Cyclus in derselben Weise vorgeführt wie in den Dramen des großen Briten, im „Coriolan“ oder „Julius Cäsar“; sie athmen in derselben Weise eine tiefe Empfindung für antikes Wesen, die Wirkung ist bei beiden eine gleich mächtige. Den dramatischen Charakter hat Rubens in diesen Compositionen meisterhaft zur Geltung gebracht, nicht minder das düstere, fatalistische Moment, das in diesen Vorgängen liegt.

Eine andere Seite republikanischer Tugend führte das Gemälde »Scipios Großmuth« vor, das früher in der Galerie d'Orléans war und 1836 bei Mr. Yates in London durch Feuer zu Grunde ging; gestochen ist dasselbe von S. à Bolswert und von Dambrun (Sch. 140. 35. 36). Rubens hat die dargestellte Scene der Erzählung des Valerius Maximus, *lib. IV, 3, de abstinentia et continentia*, entnommen; sie findet sich auch bei Livius, 26, 50; der Inhalt derselben ist dieser. Nach der Eroberung von Neu-Karthago (210 n. Chr.) durch Publius Cornelius Scipio Africanus den Aeltern wurde diesem unter anderen Gefangenen eine Jungfrau von ausgezeichneter Schönheit vorgeführt. Als er sie nach ihrer Heimath und ihren Eltern fragte, erfuhr er unter anderem, daß sie dem jungen Fürsten der Keltiberer, Allucius, verlobt sei. Sogleich ließ er die Eltern und den Bräutigam kommen, und da er unterdessen erfahren hatte, daß letzterer seine Braut auf das zärtlichste liebe, redete er freundlich mit ihm und gab ihm die Jungfrau ohne Lösegeld zurück. Die Eltern und Verwandten der Jungfrau, die eine Menge Goldes zu deren Loskauf mitgebracht hatten, baten ihn dieses als Geschenk anzunehmen; Scipio ließ die Geschenke zu seinen Füßen niederlegen und übergab dann alles dem Allucius, indem er ihm sagte, er wolle das seiner Mitgift hinzufügen. Diese Geschichte stellt uns Rubens so dar:

Auf einem erhöhten Sitze, unter einem Baldachin, zur Rechten sitzt Scipio und streckt gnädig die Hand aus gegen die beiden Verlobten, die sich seinem Throne nähern; Allucius, der seine

Braut zur Rechten führt, beugt ein Knie; zur Seite der Braut stehen deren Vater und Mutter, hinter ihr kommen vier Frauen, davon zwei ihr die Schleppe tragen. Auf der entgegengesetzten Seite, neben dem Throne Scipios bringen Soldaten die goldenen und silbernen Prachtgefäße herbei, die Scipio von den Verwandten zum Geschenk erhalten hat und die er dem Bräutigam zurückgiebt. Allucius mit feinen Schlitzärmeln und Tricotbeinkleidern, die Braut in dem Schleppgewande und ebenso die übrigen Gestalten sind durchaus modern gehalten. Den selben Gegenstand, in etwas anderer Weise componirt, stellte eine Skizze dar, die f. Z. der Graf Cuypers de Rymenam besaß und die von P. Spruyt gestochen wurde (Sch. 140. 37).

Seinem Gegenstande nach würde sich hier ein Gemälde »Sophonisbe« einreihen, das als Rubens'sches Werk im J. 1713 aus der Coll. van Loo verkauft wurde, im übrigen aber ganz unbekannt ist. Sophonisbe war die Tochter Hasdrubals, die Gemahlin des Syphax, der 203 v. Chr. von Scipio geschlagen wurde.

Größe und Herrlichkeit des Römerthums in seiner Glanzzeit veranschaulicht ein Gemälde in der Nationalgallerie in London, in welchem Rubens eines der neun Bilder des schon früher erwähnten Cyclus »Triumphzug des Cäsar« von Mantegna in freier Copie, so zu sagen in „freier Bearbeitung“ wiedergegeben hat. Er hat dazu das fünfte Bild des Cyclus, also das Mittelfstück, gewählt, dessen phantastisch-pomphafter Charakter ihn besonders angesprochen zu haben scheint.

Wir sehen im Mittelpunkt deselben einen in Scharlach gekleideten Priester, der einen weißen Opferstier führt; vor ihm kommen spielende Musikanten, vor diesen eine Frau mit Blumenkörben. Hinter dem Priester schreiten zwei Jünglinge, die Kühe führen und auf diese folgen fünf mit reichen Prachtteppichen geschmückte Elephanten, welche Fruchtkörbe auf den Köpfen und Candelaber mit lodernden Flammen auf dem Rücken tragen. In der rechten Ecke ist ein Löwe und eine Löwin. Im Hintergrunde sieht man einen Tempel auf einem von zahlreichen Zuschauern besetzten Hügel, dem sich der Zug zu nähern scheint.

Der Vergleich zwischen Mantegnas Compositionen und Rubens' Bearbeitung derselben — der jetzt dadurch erleichtert ist, daß erstere sich in Hamptoncourt, letztere in der Nationalgallerie

in London befinden — ist sehr instructiv. Rubens hat zunächst an der Composition einiges verändert; während die Elephanten auf dem Originale ruhig dahinschreiten, hat Rubens ihnen etwas Dramatisches in der Bewegung gegeben. An Stelle der zahmen, an einem Stricke geführten Rinder setzte Rubens einen unbändigen Stier, den sein Führer an den Hörnern faßt und mit Mühe in Ruhe hält. Die wichtigste Aenderung besteht sodann darin, daß Rubens aus den beiden Schafen, die bei Mantegna harmlos neben dem vordersten Elephanten wandeln, einen Löwen und eine Löwin gemacht hat, die den Elephanten grimmig anknurren. Und während bei Mantegna letzterer ruhig einhergeht, richtet er bei Rubens wüthende Blicke auf den Löwen und ist im Begriffe, demselben einen Schlag mit dem Rüssel zu versetzen. So bringt Rubens das Element des Dramatischen und Furchtbaren in diese Composition herein. In Formen und Farben hat Rubens Mantegnas Gemälde ganz wesentlich verändert; die Gestalten Mantegnas erscheinen etwas eckig, mager und streng, die feinen zeigen naturwahre, kräftige Fülle, das Colorit aber ist bei Rubens wahrer und kräftiger. Bei Mantegna haben wir einen entschieden plastischen, bei Rubens einen entschieden malerischen Stil; der Unterschied beider Stilarten tritt bei der Vergleichung gerade dieser Gemälde sehr klar hervor. — Zwei andere Theile von Mantegnas Cyclus, von Rubens copirt, sind im Cataloge seines Nachlasses unter Nr. 315 aufgeführt.

Im Anschluß an den Triumph Cäsars gedenken wir eines geistreich componirten und ausgeführten Gemäldes in der Eremitage in St. Petersburg, das einen ähnlichen Gegenstand behandelt, nämlich den »Empfang eines siegreichen Feldherrn durch den römischen Senat«; eine Beziehung zu einer bestimmten historischen Persönlichkeit ist hier nicht vorhanden. Ebenso erwähnen wir hier eine nicht weiter bekannte Composition, die im Cataloge von Rubens' Nachlaß unter Nr. 119 verzeichnet ist: »Ein Opfer«, nach Elsheimer.

Aus der Kaiserzeit hat Rubens zunächst »Den Tod des Seneca« behandelt. Auf dem in der Münchener Pinakothek befindlichen Gemälde, gestochen von Al. Voet jun. (Sch. 140. 39), sehen wir den sterbenden Philosophen, der völlig nackt mit den Füßen, nachdem die Adern an denselben geöffnet, in einem Gefäße mit Wasser steht, das von Blut gefärbt ist. Er fährt bei



zunehmender Schwäche fort zu lehren; zu seiner Linken sitzt ein junger Mann, der seine letzten Aussprüche aufschreibt; auf der andern Seite steht ein Arzt, der den Erfolg der Operation beobachtet; im Hintergrunde stehen zwei Soldaten, die auf die Vollstreckung des Todesurtheils warten. Der Körper des Seneca in seiner Magerkeit und mit den hervortretenden Adern ist sehr realistisch behandelt. Eine Zeichnung des sterbenden Seneca (als Einzelfigur), die Rubens nach der Statue des sog. Seneca aus der Vigna Borghese (Louvre) machte und die von Corn. Galle für die Seneca-Ausgabe gestochen wurde, erwähnten wir bereits früher (s. ob. S. 46). Die Figur des Seneca in dem Gemälde ist die malerische Ausführung dieser Zeichnung und geht also direct und nachweislich auf eine antike Statue zurück, was in dieser Weise bei keinem anderen Gemälde von Rubens der Fall ist. Das plastische Vorbild ist auch bei dieser Figur deutlich zu erkennen. Auf dem Stiche von Corn. Galle sind die Augen und die Draperie etwas anders als bei dem Seneca des Gemäldes, auch ist dort das Gefäß in eine Nische gestellt. Ein »Kopf des sterbenden Seneca,« vermuthlich mit dem des Gemäldes übereinstimmend, befand sich 1769 in der Collection R. Strange.

Aus der späteren Kaiserzeit hat Rubens die Geschichte Constantins des Großen in einem Cyclus von zwölf Bildern dargestellt, die als Vorlagen für Gobelins dienten. Wir kennen nur die zwölf ausgeführten Skizzen, die sich ehemals in der Galerie d'Orléans befanden, dort von Nic. Tardieu gestochen wurden (Sch. 219. 18) und von denen acht im Besitze der Herren Brooksbank, Vernon und Rogers, die anderen vier wahrscheinlich ebenfalls in England sind. Ob außer diesen Skizzen auch noch entsprechende Gemälde vorhanden waren, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen; nach M. Rooses war es der Fall.<sup>1)</sup> Eine nach diesen Vorlagen gewebte Suite von Gobelins ist in der Möbelschmuckkammer der französischen Republik. Folgendes sind diese Compositionen:

Erstes Bild. »Die Vermählung Constantin des Gr. mit Fausta, des Maximian Tochter. Sie findet vor einem Altar im Tempel des Jupiter und der Juno statt, an dem zwei Jünglinge

1) Rooses, Gesch. d. Malersch. Antwerpens, deutsch v. Reber, p. 235 sagt: „Von der Gesch. d. Constantin haben wir nur noch die Skizzen“.

stehen, von denen einer die Doppelpfeife bläst, während der andere die Hochzeitsfackel schwingt. Zugleich ist die Vermählung eines zweiten Paares vorgeführt, in dem man Licinius und Constantia, Constantins Schwester, vermuthet; dies wäre allerdings eine künstlerische Lizenz, denn die Vermählung dieser beiden fand einige Jahre später statt. Bei Seite stehen zwei Männer mit einer weißen Kuh, zum Opfer bereit. Auf dem Stiche von Tardieu wird das Bild anders erklärt, nämlich als die Doppelhochzeit des Constantin Chlorus und des Galerius Maximianus.<sup>1)</sup> Dies ist insofern unwahrscheinlich, als alle übrigen Compositionen von Constantin der Gr. selbst handeln.

Zweites Bild. »Die Erscheinung des Kreuzes«. Constantin betrachtet in Gegenwart seines Heeres die Erscheinung eines leuchtenden Kreuzes mit Inschrift am Himmel; er steht von einem Freunde begleitet auf einer erhöhten Bühne, seine Arme anbetend gegen die Wundererscheinung ausstreckend.

Drittes Bild. »Constantin mit dem Kreuzesbanner«, im Besitz von Mr. Henry Brooksbank. Er übergiebt das Banner, auf dem er mit Gold und Edelsteinen das Kreuzeszeichen hat flicken lassen, das Labarum, der Obhut zweier Krieger.

Viertes Bild. »Die Schlacht zwischen Constantin und Maxentius«; im Besitz von Mr. Henry Brooksbank; außer dem Cyclus auch von Balt. Moncornet gestochen (Sch. 141. 45). Es ist die Schlacht bei der Milvischen Brücke, eine Stunde von Rom, im Jahre 312 n. Chr. Der Moment ist dargestellt, wo die zwei Helden auf stolzen Rossen sich gegenüberstehen und Constantin, das Haupt mit Lorbeer bekränzt, einen Speer hebt, um ihn auf seinen Gegner zu schleudern, der sich ihm mit dem Schwert in der Hand nähert. Der Zusammenstoß der Truppen zu Fuß und zu Pferd erzeugt einen hartnäckigen Conflict. Im Vordergrund liegen zwei todtte Krieger; im Hintergrunde sieht man die Reiterei des Maxentius über die Milvische Brücke entfliehen.

Fünftes Bild. »Niederlage und Tod des Maxentius«, im Besitze von Will. Rogers, außer dem Cyclus auch von Balt. Moncornet gestochen (Sch. 141. 46). Maxentius, der über die

<sup>1)</sup> *Schneervoogt*, *Cat.* 219. 18 n. 1. — Erstere Annahme findet sich bei *Smith*, *Cat. rais. p.* 202 n. 733 und Waagen, *Kunstwerke in England*, Berlin, 1837. I. Theil (Verzeichniss d. Gem. d. Orl. Gal.) S. 518.

Milvische Brücke entfliehen will, stürzt durch eine durchbrochene Stelle derselben, die er als Falle für seine Feinde bestimmt hatte, kopfüber in die Tiber und wird durch die Anhäufung seiner eigenen Krieger und Roffe erdrückt. Zwei seiner Reiter stehen am Rande der Oeffnung, dahinter zwei andere, die ihre Roffe herumwerfen, um der Gefahr zu entgehen, dabei aber dem Feinde begegnen. Der Anprall des Kampfes auf der Brücke hat eine Anzahl Krieger in den Fluß gestürzt, von denen zwei sich an der Seite der Brücke festklammern.

Was Rubens hier in zwei Gemälden darstellt, nämlich die Schlacht und den Tod des Maxentius, hat Raffael in einem Gemälde, in der »Constantinschlacht« (Vatican) vereinigt vorgeführt. Er hat auch den Tod des Maxentius anders dargestellt: er sucht im Strome Rettung, stürzt hier aber vom Pferde und ringt verzweifelt mit den Fluthen. Rubens hat die Scene auf den hochtragischen Moment des Sturzes durch die Brücke zugespitzt; die Furchtbarkeit des Kampfes ist überhaupt, ähnlich wie bei der »Amazonenschlacht«, wieder durch Verlegung derselben auf die Brücke, die hier zudem durchbrochen ist, gesteigert. Diese geist- und energievollte Composition darf als die vorzüglichste des Cyclus bezeichnet werden.

Sechstes Bild. »Constantins Einzug in Rom«, im Besitze von G. J. Vernon. In voller Rüstung, auf stolzem Roß nähert sich der Sieger dem Thore der Stadt, wo ihn der Genius der Stadt Rom und verschiedene Priester und Senatoren erwarten, hinter ihm kommt eine Reiterfchaar; Fama fliegt voran mit der Doppeltrumpete; der Genius der Stadt empfängt aus den Händen der Victoria die Kaiferkrone.

Siebentes Bild. »Constantin empfängt die Huldigung des Senats«, dem er seine alte Freiheit wiedergegeben hat; im Besitze von G. J. Vernon. Der Genius Roms, eine weibliche Gestalt mit dem Palladium in der Hand, sitzt in der Mitte des Bildes auf einem Throne; zur Linken sieht man die Figur des Friedens, die ihr einen Kranz aufsetzt, zur Rechten Victoria, einen Triumphbanner haltend; in ihrer Nähe sind zwei Gefangene (ein Dacier und ein Albanese); auf der andern Seite steht Constantin, einen Donnerkeil (das Symbol der Macht) in der Hand; ihm huldigen die römischen Senatoren; zu seinen Füßen liegen drei Gefangene. Es ist eine meisterhafte, brillante Composition.

Achtes Bild. »Constantin von einer Victoria bekränzt«; im Besitz von Henry Brooksbank, außer dem Cyclus auch von Balt. Moncornet gestochen (Sch. 141. 47). Zu den Füßen Constantins liegen zwei gebundene Gefangene; dahinter ist eine prachtvolle Trophäe errichtet, die aus dem Kopfe des Maxentius, Bannern und Waffen gebildet ist.

Neuntes Bild. »Constantin überträgt seinem Sohne Crispus das Commando der Flotte«; im Besitze von Henry Brooksbank. Diese Scene, die nach der Schlacht von Gallipolis spielt, ist in symbolischer Weise dargestellt; Constantin legt seinem Sohne einen Globus in die Hand, ein Genius giebt ein Schiffsvordertheil; an der Seeküste lehnt Neptun.

Zehntes Bild. »Gründung Constantinopels«; befand sich 1829 in der Sammlung von Lord Ranelagh. Constantin, in römischer Toga, einen Begleiter neben sich, streckt die Hand aus als Billigung des Planes von Constantinopel, den ein Arbeiter hält, während der Architekt vor ihm kniet und mit einem Zirkel an dem Plane Messungen macht.

Elftes Bild. »Constantin betet das Kreuz an«; im Besitz von Henry Brooksbank, außer dem Cyclus auch von B. L. Prevost und L. Delignon gestochen (Sch. 219. 18. 11). Die heil. Helena, Constantins Mutter, hält ihm das Kreuz hin, auf das eine allegorische Gestalt, der Glaube, seine Aufmerksamkeit lenkt.

Zwölftes Bild. »Constantins Taufe«; außer dem Cyclus auch von B. L. Prevost und L. Delignon, sowie variirt von Car. Baroni in Mantua 1765 gestochen (Sch. 219. 18. 12). In einem prächtigen Tempel mit gewundenen Säulen sind Priester und Würdenträger versammelt; einer der ersteren vollzieht die Taufe an Constantin, der an der Seite des Bassins kniet.

Dieser Cyclus beschließt in würdiger Weise die Darstellungen aus der römischen Geschichte. Im Gegensatz zu den vorhergehenden, insbesondere zum Decius-Cyclus, sehen wir hier das allegorische Element in ähnlicher Weise hervortreten wie in dem Medici-Cyclus und dem Cyclus in Whitehall. Die eine Hälfte der Bilder, nämlich die fünf ersten und das letzte sind rein historisch, in der anderen Hälfte treten allegorische Gestalten auf. Auch bei diesem Cyclus, insbesondere in der Darstellung der Schlacht zwischen Constantin und Maxentius und des Todes des letzteren finden wir Gestalten,

die im Charakter der römischen Sculpturen gehalten sind; ein echt römischer Typus ist z. B. Constantin in dem Schlachtbilde. Welcher Quelle Rubens den Stoff dieser Compositionen entnommen hat, ist nicht bestimmt zu sagen, doch dürfte am ehesten an das »Leben Constantin d. Gr.« und das »Chronikon« des Eusebius zu denken sein, von dem auch die Legende von der Erscheinung des Kreuzes herrührt, welche das zweite Bild darstellt. Die Kirchengeschichte dieses Autors citirt Rubens in seiner früher mitgetheilten Abhandlung über den Gebrauch des Dreifußes (vgl. oben S. 28).

Zum Schlusse haben wir noch einiger Compositionen zu gedenken, welche »Cimon und Pero« oder »Caritas Romana« betitelt sind. Sie stellen eine Geschichte dar, welche sich bei Valerius Maximus V. 4., *de pietate erga parent.*, Ext. I. und Hygin, *fab.* 254 findet, wie nämlich Pero, die Tochter des Cimon, der in's Gefängniß geworfen wurde, zu ihm eingedrungen ist und ihn durch Darreichung ihrer Brust vom Hungertode errettet. Die beste dieser Darstellungen, ausgezeichnet durch Empfindung, Charakteristik und Colorit, ist in der Marlborough Collection in Blenheim, gestochen von J. Smith und Corn. van Caukercken (Sch. 141. 48. 142. 49). Der ehrwürdige Alte kniet auf einigem Stroh, mit rückwärts gefesselten Händen; ihm zur Seite kniet seine Tochter in scharlachfarbenem und grauem Gewande und reicht ihm ihre Brust dar, während sie mit wachsender Angst nach dem Gitter des Gefängnisses späht; vorne auf dem Stroh liegt ihr schlafendes Kind. Die Charakteristik des gebrechlichen Greises und der Ausdruck der Angst bei der Tochter sind von überraschender Wahrheit. Eine Copie dieser Composition ist in der Eremitage in St. Petersburg, gestochen von Sanders (Sch. 142. 50). Ein zweites Gemälde ist in der Gallerie im Haag, gestochen von Alex. Voet jun. (Sch. 142. 52); es unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, daß hier Pero sitzend dargestellt ist. Eine dritte Composition, auf der der Alte sitzt, die Tochter kniet, giebt ein Stich von Guil. Pannuels wieder (Sch. 142. 51). Im Cataloge von Rubens' Nachlaß findet sich unter Nr. 141 ein Gemälde »Cimon und Pero.«

Damit sind wir am Schlusse unserer Betrachtung von Rubens' Darstellungen aus der antiken Geschichte.







wei Welten sind in diesen Darstellungen, deren lange Reihe nun vor unserem geistigen Auge vorübergezogen ist, von dem großen Meister mit genialer Sicherheit und, wenn ich so sagen darf, Unbefangenheit auf's glücklichste verbunden worden. Inhalt und Stoff derselben hat das classische Alterthum, Form und Ausdrucksweise hat Rubens, seine Zeit und sein Volk geliefert. Die Götter Griechenlands und die Helden Roms treten uns hier entgegen — alle mehr oder weniger in's Rubensische übertragen, in seine Zeitgenossen verwandelt, als Flamländer des 17. Jahrhunderts, nur in Rubensischer Steigerung und in antikisirendem Costüme.

Rubens war ein Verehrer und Bewunderer der Antike, wie wenige andere Künstler, aber sie war ihm doch nicht das Ideal schlechthin, dem gegenüber er die Rechte seiner Zeit, seines Volkes und seiner Eigenart aufzugeben gehabt hätte. Seine eigene, im Nationalen wurzelnde Kunstweise und Formsprache erschien ihm durchaus würdig und werth, in ihr den Inhalt griechisch-römischer Sage und Geschichte auszudrücken. Und damit hat er auch den rechten Weg eingeschlagen. Dem treuen Festhalten an seiner eigenen Individualität ist es allein zuzuschreiben, daß seine Darstellungen aus der Antike so gar nichts Gemachtes, Angenommenes, Berechnetes, Reflectirtes haben, daß sie so voll Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit sind und aus seiner innersten Natur, wie freie Naturerzeugnisse hervorgewachsen erscheinen, was ja in so hohem Grade von den Werken der griechischen Kunstblüthe gilt.

Dazu kommt, daß in Rubens' Individualität bei aller Verschiedenheit doch auch einiges mit der Antike Verwandte lag, worauf wir bereits früher hingewiesen haben. Jene Freiheit,

Sicherheit und Kraft, jene gefunde Sinnlichkeit, jene Harmonie von Gehalt und Erscheinung, jene Einigkeit in sich, jene Klarheit und Heiterkeit, die wir in seiner ganzen menschlichen und künstlerischen Natur finden, das sind Elemente, die derselben bei so manchen Gegenfätzen doch wieder ein antikes Gepräge verleihen. Indem er diese Elemente in seine Darstellungen antiker Scenen hineinlegte, vermochte er den innersten Kern und Charakter derselben weit besser zu treffen, weit hinreißender zum Ausdruck zu bringen, als bloßes Antikisiren und bloße historische und archäologische Treue es können. Daß bei manchen seiner Darstellungen aus der Antike, das moderne und flämische Element störend wirkt, daß die von der Antike verschiedenen, ihr abgewandten Seiten seines Naturells mitunter zu stark hervortreten, ist gewiß nicht zu leugnen, aber es sind nur einseitig gewordene Consequenzen eines an sich richtigen Principes und immerhin doch nur Ausnahmen.

Was unsere Untersuchungen über Rubens' Beziehungen und Verhältniß zur Antike im Allgemeinen und seine Behandlungsweise antiker Stoffe im Besonderen ergeben haben, können wir mit wenig Worten dahin zusammenfassen, daß bei P. P. Rubens sich jene Forderung erfüllt findet, die Goethe im Hinblick auf die Stellung des modernen Künstlers zur Antike so ausgesprochen hat: Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's.





# BEILAGEN.

---





## I. BEILAGE.

### Ex Rubenio

#### De imitatione statuarum.

**A**liis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis. Concludo tamen ad summum eius perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imo imbibitionem: sed iudiciose applicandum earum usum et omnino citra saxum. Nam plures imperiti et etiam periti non distinguunt materiam a forma, saxum a figura, nec necessitatem marmoris ab artificio.

Una autem maxima est, statuarum optimas utilissimas, ut viles inutiles esse, vel etiam damnosas, nam tyrones ex iis nescio quid crudi, terminati et difficilis molestaque anatomiae dum trahunt videntur proficere, sed in opprobium naturae, dum pro carne marmor coloribus tantum repraesentant. Multa sunt enim notanda imo et vitanda etiam in optimis accidentia citra culpam artificis, praecipue differentia umbrarum, cum caro, pellis, cartilago sua diaphanitate multa leniant precipitia in statuis nigredinis et umbrae, quae sua densitate saxum duplicat inexorabiliter obvium. Adde quasdam maccaturas ad omnes motus variabiles et facilitate pellis aut dimissas aut contractas a statuariis vulgo evitatas, optimis tamen aliquando admissas, picturae certo sed cum moderatione necessarias. Lumine etiam ab omni humanitate alienissimae differunt, lapideo splendore et aspera luce superficies magis elevante ac par est, aut saltem oculos fascinante.

Ea quisquis sapienti discretionem separaverit, statuas cominus amplectetur, nam quid in hoc erroneo saeculo degeneres possumus, quam vilis genius nos humi detinet ab heroico illo imminutos ingenio iudicio: seu Patrum nebula fuscus sumus, sua voluntate

Deum ad peiora lapsi non remittimur aut veterascente mundo indeboliti irrecuperabili damno, seu etiam objectum naturali antiquitus origini perfectionique propius offerebat ultro compactum quod nunc saeculorum senescentium defectu ab accidentibus corruptum nihil sui retinuit, delabente in plura perfectione succedentibus vitiis: Ut etiam staturae hominum multorum sententiis probatur paulatim decrescentis, quippe profani sacrique de heroum, gigantum, cyclopumque aevo multa quidem fabulosa aliqua tamen vera narrant sine dubio.

Causa praecipua qua nostri aevi homines differunt ab antiquis est ignavia et inexercitatum vivendi genus; quippe esse, bibere nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominet depressum ventris, onus semper assidua repletum ingluvie, crura enervia et brachia otii sui conscia. Contra antiquitus omnes quotidie in palaestris et gymnasiis exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque. Vide Mercurialem de arte gymnastica, quam varia laborum genera, quam difficilia, quam robusta habuerint. Ideo partes illae ignavae absumebantur tantopere, venter restringebatur abdomine in carnem migrante. Et quidquid in corpore humano exercitando passive se habent: nam brachia, crura, cervix, scapuli et omnia quae agunt auxiliante natura et succum calore attractum subministrante in immensum augentur et crescunt; ut videmus terga Getulorum, brachia gladiatorum, crura saltantium et totum fere corpus remigum.

---

Die Uebersetzung siehe im Text S. 37 ff.

---

## II. BEILAGE.

### Brief an Franciscus Junius.

*Mijn Heere,*

*Uc. sal seer verwondert wesen in soo langen tijd geen tijdinge van den outfanck uwes Boecks door mij outfangen te hebben, den welcken als blijkt uit Ue. aengenamen van den 24. Meij, voor datum aen mij gedestineert was. Toch ick bidde Ue. believe te gelooven, dat den voorzeiden Boeck mij nu eerst over 14 dagen behandicht is door eenen van dese Stadt genaemd Leon Hemselroy, met vele excusen van soo spaden bestellinge. Dit is de oorsaecke dat ick Ue. brief oock niet beantwoordt en hebbe; want ick eerst wenschste den Boeck te sien ende te lezen, gelijk ick nu met attentie gedaen hebbe. Ende om de waarheid te seggen, ick bevinde dat Ue. onse konste seer vereert heeft, immenso hoc totius antiquitatis thesauro tanta diligentia refosso, et ordine pulcherrimo publice distributo. Nam liber iste D. V., ut uno verbo dicam, vere promus condus est uberrimus omnium exemplorum, sententiarum et dogmatum quae a veteribus uspiam sparsim ad dignitatem et lucem Artis Pictoriae pertinentia, litteris consecrata maximo nostro emolumento hactenus perennarunt, itaque titulo et argumento libri de Pictura Veterum a D. V. ad unguem satisfactum censeo, monita etiam et leges judicia, et exempla maximam nobis lucem afferentia passim inserta, et admiranda quadam eruditione elegantissimoque locutionis genere expressa, et ordine recto totum hoc opus perfectissime digestum, atque insigni cura et lima ad calcem usque perpolitum. Sed quoniam exempla illa veterum Pictorum phantasia tantum et pro cujusque captu magis aut minus assequi possumus, vellem equidem eadem diligentia similem quandoque*

tractatum excudi posse de Picturis Italorum, quorum exemplaria sive prototypa adhuc hodie publice prostant, et digito possunt monstrari et dicier haec sunt. Nam illa quae sub sensum cadunt, acrius imprimuntur et haerent, et exactius examen requirunt, atque materiam uberiores proficiendi studiosis praebent, quam illa quae sola imaginatione tanquam somnia se nobis offerunt, et verbis tantum adumbrata ter frustra comprehensa (ut Orpheum Euridices imago) eludunt saepe, et sua quemque spe frustrantur. Quod experti dicimus, nam quotusquisque nostrum si praeclarum aliquod Apellis aut Timanthis opus a Plinio aut aliis auctoribus graphice descriptum, pro rei dignitate oculis subiicere tentaturus, aliquid non insulsum aut a veterum maiestate non alienum praestabit, sed genio suo quisque indulgens, musteum aliquid pro Opimiano illo dulce amaro promit, et iniuriam magnis illis manibus affert, quos ego veneratione summa prosequor, et vestigia euntium potius adoro, quam vel sola cogitatione assequi me posse ingenue profiteor. *Ick bidde mijn Heere believe my wel af te nemen 't gene ick met vriendelijcke liberteit ben seggende, met hope dat Ue. ons naar soo goeden promulsidem niet en sal weigeren ipsum caput coenae, daer wij allegaeder seer naer verlangen: want tot noch toe en heeft ons niemant onsen appetijt voldaan, van alle die genē die alsucken materie getracteert hebben, nam opportet venire ad individua, ut dixi. Waer mede ick gebiede mij uit gantscher herten in Ue. goede gunste, ende grootelijcks vor de eere die mij geschied is met de presentatie van Ue. Boeck ende vriendschap bedanckende, blijve in der eeuwigheid*

Antwerpiae raptim  
et stans pede in uno,  
den eersten Augusti 1637.

*Mijn Heere*  
*Ue. ootmoedigen ende geaffectioneerden*  
*Dienaer*  
*Pietro Paulo Rubeno.*

### Uebersetzung.

Sie werden sich sehr gewundert haben, daß Sie so lange keine Nachricht über den Empfang Ihres Buches von mir erhalten haben, welches Sie mir in Ihrem werthen Schreiben vom 24. Mai in Aussicht stellten. Doch ich bitte Sie, zu beachten, daß das erwähnte Buch erst vor vierzehn Tagen mir durch einen Herrn aus dieser Stadt, mit Namen Hemselroy, unter vielen Entschuldigungen wegen der Verzögerung überbracht worden ist. Dies ist die Ursache, weshalb ich Ihren Brief auch nicht beantwortet habe; denn ich wünschte erst das Buch bis zu Ende zu lesen, was ich nun mit großer Aufmerksamkeit gethan habe. Ich kann in Wahrheit sagen, daß Sie unserer Kunst eine sehr hohe Ehre erwiesen haben durch diesen unererschöpflichen Thesaurus des gesammten Alterthums, der mit solchem Fleiße ergründet und in so schöner Ordnung der allgemeinen Kenntniß dargeboten wird. Denn das Buch Ew. Herrlichkeit ist, um es mit einem Worte zu sagen, eine überreiche Schatzkammer aller Beispiele, Aussprüche und Grundsätze, die von den Alten jemals zum Ruhm und zur Würde der Malerkunst an verschiedenen Orten niedergeschrieben und zu unserm größten Vortheile bis auf den heutigen Tag erhalten worden sind. So hat Ew. Herrlichkeit den Titel und den Gegenstand Ihres Buches „Ueber die Malerei der Alten“ bis auf den letzten Grund erschöpft. Lehrsprüche und Gesetze, Urtheile und Beispiele, die uns die größte Aufklärung gewähren, sind dem Werke an den verschiedensten Stellen eingeflochten und mit ebenso bewunderungswürdiger Gelehrsamkeit als in glänzender Form zum Ausdrücke gebracht. Das ganze Werk ist aber nicht bloß durch die strengste und vollkommenste Anordnung ausgezeichnet, sondern es glänzt auch nicht minder durch künstlerische Feile und durch eine feltene Sorgfalt der Ausführung. Da nun aber jene Werke der alten Maler nur durch die Einbildungskraft, und zwar natürlich je nach der besonderen Fähigkeit und Anlage des Einzelnen, aufgefaßt werden können, so wünschte ich wohl, daß man mit demselben Fleiße einmal eine ähnliche Abhandlung über die Malerei der Italiener schriebe, deren Vorbilder oder Prototype noch heute der öffentlichen Betrachtung zugänglich sind, die man mit den Fingern zeigen und von denen man sagen kann: das sind sie. Denn was unter die Sinne fällt, prägt sich schärfer ein und bleibt fester haften; fowie es auch eine genauere Untersuchung fordert und den Forschern einen reicheren Stoff der Erkenntniß darbietet, als das, was sich der Einbildungskraft nur als ein Traumgebilde



darstellt; und was man nur mit Worten fassen kann, wird selbst bei dreifacher Bemühung uns oft wieder entschwinden (wie dem Orpheus das Bild der Eurydice) und alle Hoffnungen sind vergebens gewesen. Ich spreche aus eigener Erfahrung. Wer von uns wird nicht, wenn er es versuchen wollte, ein berühmtes Werk des Apelles oder Timanthes, welches uns Plinius beschreibt, auf eine würdige Weise darzustellen, etwas Abgeschmacktes oder der erhabenen Größe der Alten Fremdes hervorbringen? Vielmehr, indem Jeder sich seinem Naturell überläßt, bringt er statt eines köstlichen, zugleich süßen und kräftigen Weines ein junges, ungegohrenes Getränk zum Vorschein und beleidigt dadurch jene hohen Geister, welchen ich mit der höchsten Ehrfurcht nachstrebe; indem ich mich lieber begnüge, die Spuren ihres Wandels zu verehren, als daß es mir, wie ich offen bekenne, je einfele, dieselben auch nur in der bloßen Vorstellung erreichen zu können. Ich bitte Sie, mein Herr, gütig aufzunehmen, was ich im Hinblick auf unsere Freundschaft mir die Freiheit genommen habe, Ihnen zu sagen. Ich hege die Hoffnung, daß Sie nach einem so guten „Vorgericht“ uns nicht die „Hauptmahlzeit“ vorenthalten werden, die wir Alle so sehnlich erwünschen; denn von allen, die bis jetzt diesen Gegenstand behandelt haben, hat noch keiner unseren Appetit befriedigt, denn auf die Individuen muß man eingehen, wie ich schon gesagt habe. Ich empfehle mich von ganzem Herzen Ihrem freundlichen Wohlwollen und danke Ihnen für die Ehre, die Sie mir durch Darbringung Ihres Buches und Ihrer Freundschaftsbeweise erwiesen haben. Ich verbleibe auf ewig u. s. w.



ANHANG.

# KATALOG

DER

MYTHOLOGISCHEN, ALLEGORISCH-MYTHOLOGISCHEN  
UND ANTIK-GESCHICHTLICHEN

GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

VON

P. P. RUBENS.

---



## Die mythologischen Darstellungen.

### I. Mythologische Darstellungen genrehafter Art.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Befitzer:	Stecher:
	<b>I. Gruppe.</b>			
1	Das Fest der Götter			Ad. v. d. Bergh.
2	Götterversammlung im Olymp	Oelgemälde	Escorial	
3	Jupiter, Grazien, Mercur	Skizze zu ei- nem Decken- gemälde	Liechtenstein- Gallerie, Wien	
4	Jupiter u. Juno auf einer Wolke			Panneels.
5	Apollo auf dem Son- nenwagen	Oelgemälde	Liechtenstein- Gallerie, Wien	
6	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Escorial	
7	Derf. Gegenstand	Farbenkizze	Berliner Gall.	
8	Mercur	Oelgemälde	Madri der Muf.	
9	Vulkan, Blitze schmiedend	Oelgemälde	Madri der Muf.	
10	Fortuna	Oelgemälde	Madri der Muf.	
11	Diefelbe, ähnliche Compositi on	Farbenkizze	Berliner Gall.	
12?	Hygiea		Coll. Mr. Francken in Loekeren	
13	Meergottheiten bei der Mahlzeit	Oelgemälde	(f. d. Prinzessin Scalamare in Rom, gemalt)	
14	Neptun in f. Wagen	Oelgemälde	Escorial	
15	Neptun u. Cybele			P. de Jode.
16	Derf. Gegenstand			Vangelifti.
17	Diefelben mit Tri- tonen u. Najaden			De Longueil.
18	Flußgott u. Nympe	Oelgemälde	Pal. Chigi, Rom	

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
19	Flußgott		(1742 a. d. Coll. Prinz Carignan verkauft)	
20	Neptun u. Libye (Neptun u. Amphitrite)		Berliner Gall.	J. M. Schmutzer.
21	Nereide im Arm eines Tritonen	Entwurf z. e. Basrelief		Th. van Kessel, Anonymus.
22	Derf. Gegenstand	dtto.		Th. v. Kessel.
23	Sirene mit Amoren spielend	dtto.		Th. v. Kessel u. Anonymus.
24	Ceres, Pomona u. Nympe	Oelgemälde	Madri der Muf.	
25	Flora, Ceres u. Pomona (auch Abundantia gen.)	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	Th. v. Thulden.
26?	Dieselben	Oelgemälde	(1813 a. d. Coll. W. Willet verk.)	
27?	Ceres und Pomona	? Oelgemälde	(1798 a. d. Coll. Bryan verkauft)	
28	Ceres und Pan	Oelgemälde	Madri der Muf.	
29?	Dieselben	Oelgemälde	Coll. Francken in Loekeren	
30?	Ceres und Satyr		(1788 in Brüssel verkauft)	
31	Vertumnus und Pomona	Oelgemälde	(f. d. Prinzessin Scalmare in Rom gemalt)	
32?	Dieselben	Oelgemälde	(1733 a. d. Coll. Valkenburg verkauft)	
33	Flora	Oelgemälde	Madri der Muf.	
34	Florakopf	Oelgemälde	Escorial	
35	Pluto, die Todten richtend, nach Primaticcio	Tufchzeichnung	Louvre	
36	Verliebte Centauren 2. Gruppe.	Oelgemälde	Hamilton Pal.	
37	Venus, die Amoren fäugend	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	Corn. Galle, Surugue. Watelet.
38	Dieselbe Composition	Zeichnung	(1775 a. d. Coll. Mariette verk.)	
39	Derf. Gegenstand			Pannemaker, Ernst, M <sup>lle</sup> C.
40?	Venus auf einer Bank schlafend	Oelgemälde	(1795 a. d. Coll. Reynolds verk.)	



Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
41?	Venus von einem Dorne verwundet	Skizze	(1777 a. d. Coll. Thelluson verkauft)	
42	Venus, Amor fesselnd, nach Tizian	Oelgemälde	Escorial	
43	Venus bei der Toilette	Oelgemälde	Liechtenstein-Galerie	
44	Aehnliche Composition			G. Panneels, Anonymus (variirt).
45	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Florenzer Gall.	J. B. Patas.
46	Venus von der Jagd heimkehrend	Oelgemälde	(f. Z. in der Gal. d'Orléans, dann England)	
47	Dieselbe Composition, Skizze der vorigen	Skizze	Earl of Radnor, Longford Castle	
48	Venus aus dem Meere steigend	Skizze	Coll. Suermondt, Aachen	
49	Ruhende Venus mit Amor, nach Tizian	Oelgemälde	Escorial (von Philipp II. gekauft)	
50	Ruhende Venus, nach Tizian	Zeichnung		P. Soutman.
51	Ruhende Venus mit Amor am Bußen	Zeichnung		J. L. Krafft.
52	Venus, Mars u. Amor	Oelgemälde	Dulwich Gallery	
53	Derf. Gegenstand	Farbenkizze	Berliner Gall.	
54	Venus, Mars und Amoren in einem Gewölbe			J. T. Avril.
55	Venus, Mars und Amoren			Anonymus (Hoorn exc.).
56	Venus und Mars			Anonymus.
57	Kämpfende Amoren		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 81)	
58	Amor und Satyr ringend			Anonymus.
59	Amor zu Pferde mit Bogen			Anonymus.
60	Derf. Gegenstand			Anonymus.
61	Amorengruppe	Zeichnung	Coll. Duke of Devonshire, Chatsworth	

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
62	Amor, den Bogen schnitzend, nach Parmeggiano	Oelgemälde	K. Gallerie in Schleißheim	
63	Schule Amors, nach Correggio	Oelgemälde	(f. d. Herzog v. Mantua gemalt)	
64	Die drei Grazien	Griffaillegemälde	Florenzer Gall.	Maffard.
65	Dieselben	Oelgemälde	? England	
66	Dieselben	Oelgemälde	Madri der Muf.	P. de Jode.
67	Wiederholung d. vorigen	Oelgemälde	K. K. Kunst-academie, Wien	
3. Gruppe.				
68	Dianas Aufbruch zur Jagd	Oelgemälde	Coll. Sir J. Clark	J. Ward.
69	Aehnliche Composition	Oelgemälde	Caffeler Gall.	
70	Diana auf der Jagd	Oelgemälde	Berliner Gall.	
71	Diana u. Nymphen einen Hirsch jagend			Jos. Goupy.
72	Dianajagd	Oelgemälde	(Torre de Parada, 1710 zerstört)	
73	Landchaft mit Diana	Oelgemälde	Escorial	
74	Dianas Heimkehr von der Jagd (12 Figuren)	Oelgemälde	Darmstädter Gallerie	
75	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
76	Aehnliche Composition (7 Figuren)	Oelgemälde	Dresdener Gall.	B. à Bolswert.
77	Diana und Nymphen nach der Jagd (Atelierbild)	Oelgemälde	Pinakothek, München	
78	Diana und Nymphen	Oelgemälde	(s. Z. V. M. Picot)	V. M. Picot.
79	Diana und Nymphen, von Satyrn beaufcht	Oelgemälde	Kön. Englische Gallerie	Earlom.
80	Aehnliche Composition	Oelgemälde	Pinakothek, München	P. Soutman (lith. v. Piloty).
81	Nymphe, von einem Satyr beaufcht			G. Panneels,
82	Nymphe, von einem Satyr im Bade überrascht			J. G. Nochez.
				A. Herzinger.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
83	Nymphen, von einem Schäfer belauscht	Oelgemälde	Belvedere-Galerie, Wien	J. A. Prenner.
84	Nymphen der Diana von Satyrn überfallen	Oelgemälde	Madri der Muf.	
85	Nymphen von Satyrn überfallen	Oelgemälde	Florenzer Gall.	F. A. Lorenzini.
4. Gruppe.				
86	Zwei Satyrn (Der lachende Satyr)	Oelgemälde	Pinakothek, München	N. Mofoloff (lith. v. Piloty).
87	Satyr u. Bacchantin	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 174)	A. Voet, jun.
88	Satyr mit Trauben und einem Tiger	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
89	Satyr mit Trauben und zwei Tigern			A. Vorftermann.
90	Junger Satyr mit Traube	Oelgemälde	Coll. Marq. of Bute	A. Cardon.
91	Junger Faun, Flöte spielend, halbe Fig.	Oelgemälde	Belvedere-Galerie, Wien	J. A. Prenner, Carol. Watfon.
92	Satyr m. Doppelflöte			Anonymus.
93	Satyr, eine Schäferin bedrängend			Anonymus.
94	Ein Satyr	Oelgemälde	s. Z. Escorial	
95	Ein Mann und eine Frau, von Satyrn begleitet	Panneau	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 89)	
96	Ein Pan läßt ein Kind auf einem Bock reiten	Zeichnung	Gal. Belle Arti, Venedig	
97	Satyr m. einer Ziege	Entwurf z. e. Basrelief		Th. van Kessel.
98	Pan und Syrinx	Oelgemälde	(s. Z. Galerie d'Orléans)	C. N. Varin.
99	Nymphen u. Satyrn	Oelgemälde	Madri der Muf.	
100	Leoparden, Satyrn und Nymphen	Oelgemälde	(f. Z. Sir D. Carleton)	
101	Bacchus als Kind	Zeichnung	Albertina, Wien	
102	Bacchanal in einer Grotte („ <i>Satyre à la vaisselle</i> “)			F. v. d. Wyn-gaerde.
103	Sitzender Bacchus mit Gefolge	Oelgemälde	Florenzer Gall.	G. Peiroleri, Jac. Schmutzer.
104	Wiederholung des vorigen (von Jordans ausgeführt)		Eremitage, St. Petersburg	Podolinski.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
105	Silen am Wege liegend, mit Pan u. Satyr	gelb lavirte Zeichnung	Coll. Duke of Devonshire, Chatsworth	
106	Silen (oder Bacchus) auf einem Efel	Oelgemälde	(1775 a. d. Coll. Caulet d'Hauteville verkauft)	
107	Aehnliche Composition			Joh. Popels.
108	Trunkener Bacchus (oder Silen) mit 2 Begleitern (Satyr u. andere Gestalt)			S. à Bolswert, Rubens (Jegher sc.), Cabaffon.
109	Dieselbe Composition, etwas varriert, halbe Figur			Suyderhoef.
110	Aehnliche Compof.			Panneels.
111	Trunkener Bacchus mit 2 Begleitern (Satyr und Faun)	Bister-Zeichnung	Louvre	
112	Bacchus von einem Faun und einer Bacchantin begl.	Oelgemälde	(f. Z. Coll. Thom. Lennis)	J. B. Cipriani u. Car. Faucci.
113	Trunkener Bacchus (oder Silen), mit 4 Begleit. (Satyr, Neger, 2 Bacchantinnen)	Oelgemälde	(1829 bei Mr. Christie verk.)	Suyderhoef.
114	Aehnliche Composition	Oelgemälde	(f. Z. Coll. Teixeira)	G. Sibelius.
115	Triumph d. Bacchus			J. Jehner.
116	Trunkener Silen (od. Bacchus) mit 4 Begleit. (2 Satyrn, Neger, Alte)			P. Soutman.
117	Trunkener Silen mit Gefolge.	Oelgemälde	Pinakothek, München	R. van Orley.
118	Aehnliche Composition, wahrfeh. v. e. Schüler ausgef.	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	
119	Aehnliche Composition			G. Panneels.
120	Trunkener Silen mit Gefolge	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	Ward u. Earlom, P. Soutman.
121	Aehnliche Composition, Studie zum vorigen	Oelfkizze en grisaille	Sir Paul Methuen, Corfam House	

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Steher:
122	Studie zu n. 120		(1756 a. d. Coll. Duc de Tallard verkauft)	
123	Bacchuszug	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	C. H. Hodges.
124	Derfelbe	Kreidezeichnung	Louvre	
125	Aehnliche Composition, von Rubens Schülern ausgef.	Oelgemälde	Berliner Gall.	
126	Triumph Silens	Oelgemälde	National-Galerie, London	N. de Launay, Gio Folo.
127	Triumph d. Bacchus	Oelgemälde	Escorial	
128	Bacchanal	Oelgemälde	Escorial	
129	Amoren u. Bacchanten, nach Tizian	Oelgemälde	Escorial	
130?	Bacchus mit Nymphen und Satyrn	Oelgemälde	(In Florenz f. d. Großherzog gemalt)	
131	Bacchus mit Trinkschaale		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 91)	
132	Bacchus, Venus und Ceres		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 143)	
133	Betrunkener Bacchus		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 147)	
134	Trunkener Hercules mit Gefolge	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
135	Wiederholung des vorigen, etwas variiert	Oelgemälde	Casseler Gall.	
136	Venusfest auf Cythere	Oelgemälde	Belvedere-Galerie, Wien	Prenner, Sonnenleiter.

## II. Mythologische Darstellungen historischer Art.

### I. Darstellungen aus der Göttersage.

137	Saturn, seine Kinder freßend	Oelgemälde (decorativ)	Madrid. Muf.	
138	Gigantensturz	Oelgemälde	Escorial	
139	Jupiter und Antiope	Oelgemälde	Coll. Allard, Brüssel	
140	Derf. Gegenstand			G. Panneels.
141	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(f. Z. M. Felino)	J. F. Ravenet.
141a	Jupiter und Kallisto	Oelgemälde	Casseler Gall.	



Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Steher:
142	Danae im Goldregen, nach Tizian	Zeichnung		J. L. Krafft.
143	Europa auf d. Stiere, nach Tizian	Oelgemälde	Madri der Muf.	
144	Leda mit d. Schwane	Oelgemälde	(f. Z. Sir D. Carleton)	
145	Merkur, den Argus einschläfernd	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
146	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Madri der Muf.	
147	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(1829 a. d. Coll. Emmerfon verk.)	
148	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	van Bremen, Amsterdam	
149	Ganymed von Jupiter als Adler geraubt	Oelgemälde (decorativ)	Madri der Muf.	
150	Ganymed im Olymp	Oelgemälde	(f. Z. Galerie d'Orléans)	Henriquez.
151	Jupiter u. Merkur bei Philemon u. Baucis			Anonymus (Meyffens exc.), Corn. Galle.
152	Derf. Gegenstand			Jof. van Loo, van Hoek.
153	Die Ueberfchwem- mung Phrygiens (myth. Landfch.)	Oelgemälde	Belvedere-Gal- lerie, Wien	S. à Bolswert.
154	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	Coll. Sir Th. Baring	
155	Juno und Argus	Oelgemälde	(? England)	
156	Ixion, von Juno ge- täuſcht	Oelgemälde	Coll. Marlbo- rough, Blen- heim	van Sompel.
157	Diefelbe Compof., Studie d. vorigen	braun- getufchte Zeichnung	Weimarer Gall.	
158	Juno bildet d. Milch- ſtraße	Oelgemälde	Madri der Muf.	
159	Minervas Sieg über Neptun	Zeichnung		P. Pontius.
160	Latona verwandelt die lyc. Bauern in Fröfche	Oelgemälde	Pinakothek, München	(lith. v. Piloty).
161	Apollo, Daphne ver- folgend	Skizze		G. Panneels.
162	Apollo und Midas	Oelgemälde	Escorial	
163	Derf. Gegenstand	Oelgemälde		F. Pilfen.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
164	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(f. Z. Galerie d'Orléans)	De Longueil.
165	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(f. Z. Coll. J. Pereire)	A. Didier.
166	Apollo u. Phaeton	Oelgemälde	Escorial	
167	Sturz des Phaeton	Oelgemälde	Coll. Earl of Mulgrave	
168	Aehnliche Compof.	Oelfkizze	Liechtenstein-Gallerie, Wien	
169	Aehnliche Compof.			G. Panneels.
170	Actäon	Oelgemälde	(s. Z. Herzog Alfons von Ferrara)	
171	Diana von Actäon belaufcht	Oelgemälde		P. Spruyt.
172	Dianas Bad	Oelgemälde	(s. Z. Card. Richelieu)	
173	Diana und Calisto	Oelgemälde	Madriider Muf.	
174	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Coll. Earl of Derby	
175	Diana und Actäon, nach Tizian	Oelgemälde	Escorial	
176	Diana und Calisto, nach Tizian	Oelgemälde	Escorial	
177	Die Geburt der Venus	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	P. Soutman.
178	Aehnliche Compof.	Oelgemälde	Gräfl. Schönborn'sche Gallerie, Wien	J. M. Schmutzer.
179	Derf. Gegenstand, Vorlage f. e. Relief			P. de Jode, P. Spruyt.
180	Derf. Gegenstand, Vorlage zum Relief eines Silberplateau für Karl I.	Oelgemälde in Grifaille	Hamilton Pal., Schottland	Jac. Neffs (n. d. Relief).
181	Venus, Adonis von der Jagd zurückhaltend	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	P. J. Taffaert, J. Finney.
182	Dieselbe Compof.	Oelgemälde	Muf. im Haag,	
183	Dieselbe Compof. (z. Th. von Schülern ausgeführt)	Oelgemälde	Eremitage St. Petersburg	
184	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Florenzer Gall.	Fr. Lorenzini, J. B. Patas.
185	Derf. Gegenstand, nach Tizian	Oelgemälde	Escorial	

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
186	Derf. Gegenstand		(1742 a. d. Coll. Prinz Carignan verkauft)	
187	Derf. Gegenstand		(1764 a. d. Coll. M. da Costa im Haag verkauft)	
188	Venus, den Tod des Adonis beklagend	Oelgemälde	Coll. Th. Hope	
189	Dieselbe Compof., Studie z. vorigen	Oelkizze	Dulwich Gallerie	
190	Derf. Gegenstand			G. Panneels.
191	Pfyche, Amor be- laufchend			Anonymus.
192	Pfyche empfängt das Styxwaffer			G. Panneels.
193	Pfyche, von Merkur in den Olymp ge- leitet	Oelgemälde	Coll. Marq. of Stafford	
194	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(1800 a. d. Coll. Geldermaeffer verkauft)	
195	Apotheofe d. Pfyche	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	
196	Boreasentführt Orei- thya	Oelgemälde	K. K. Kunst- academie, Wien	Sonnenleiter.
197	Dieselbe Compof.	Skizze	Gall. von Salz- thalen	P. Spruyt.
198	Neptun bändigt die Stürme („ <i>Quos ego</i> “)	Oelgemälde (Triumph- bogengem. von 1635)	Dresdener Gall.	J. Daullé, Th. van Thulden.
199	Dieselbe Compof., Skizze d. vorigen	Farbenskizze	Coll. Duke of Grafton	
200	Aehnliche Compof.	Zeichnung	Albertina, Wien	
201	Pan, Syrinx verfol- gend	Oelgemälde	Kön. Englifche Gallerie	
202	Aehnliche Compof.	Skizze	(1733 a. d. Coll. Adr. Bout verk.)	
203	Pluto raubt Profer- pina	Oelgemälde	(in d. Coll. Marl- bor., Blenheim, verbrannt)	P. Soutman.
204	Dieselbe Compof., Skizze d. vorigen	Skizze	(1791 a. d. Coll. Le Brun verk.)	
205	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Madridrer Muf.	

## 2. Darstellungen aus der Heroensage.

## a) Sagen der Urzeit.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
206	Der gefesselte Prometheus	Oelgemälde	(s. Z. Sir D. Carleton)	
207?	Deukalion u. Pyrrha	Oelgemälde	(? Spanien)	
	Copie desselben	Oelgemälde	Madri der Muf.	

## b) Landschaftliche Heroensagen.

208	Raub d. Hippodamia	Oelgemälde	Madri der Muf.	
209	Aehnliche Compof.			P. de Bailliu
210	Cadmus füt die Drachenzähne	Skizze	Coll. Sir Th. Baring	
211	Bellerophon tödtet die Chimaera	Farbenskizze zu einem Triumphbogengem. von 1635	Coll. W. Beckford	Th. van Thulden.
212	Perfeus befreit Andromeda	Oelgemälde	Berliner Gall.	
212 a	Schulcopie des vorigen	Oelgemälde	Liechtenstein-Gallerie	P. Menard.
213	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Madri der Muf.	
214	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	
215	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	
216?	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(1738 in Amsterd. verk.)	
217	Pegasus	Zeichnung	Albertina, Wien	
218	Castor und Pollux rauben d. Töchter d. Leucipp	Oelgemälde	Pinakothek, München	J. F. Leybold, Val. Green, E. C. Heß.
219	Herkules' Kampf mit d. nemäischen Löwen	Oelgemälde	Kön. Schloß, Berlin	J. J. Freidhoff.
220	Dieselbe Compof., Studie z. vorigen	Kreidezeichnung	(1775 a. d. Coll. Mariette verk.)	
221	Derf. Gegenstand			N. Rhein.
222	Hercules tödtet die Hydra	Oelgemälde	Escorial	
223	Hercules tödtet den Drachen der Hesperiden	Farbenskizze z. e. Triumphbogengem. von 1635	Academie, Antwerpen	Th. van Thulden.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Steher:
224?	Derf. Gegenstand, Copie desselben	Oelgemälde	(? Spanien)	
225	Hercules tödtet Antaeus	Oelgemälde	Madri der Muf. (s. Z. König Philipp IV., verloren)	
226	Hercules von feinen Arbeiten ruhend	Oelgemälde	Escorial	
227	Hercules u. Omphale			Melch. Küfel.
228	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Coll. Th. Emerfon	
229	Raub der Deianira	Oelgemälde	? Graf Strogonoff	C. G. Schultze.
230	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	? Baron v. d. Ropp, Kurland	A. Ricciani.
231	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Pal. Adorno, Genua	
232	Derf. Gegenstand			G. Panneels.
233	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(1775 in Brüssel verkauft)	Anonymus.
334	Hercules am Scheidewege	Oelgemälde	Florenzer Gallerie	
235	Die Entdeckung des Erichthonios	Oelgemälde	Liechtenstein- Gallerie, Wien	P. van Sompel, Anonymus.
236	Dieselbe Compof., Studie z. vorigen		(1774 a. d. Coll. van Schorel, Antw. verkauft)	
237?	Tod der Procris		(1774 a. d. Coll. van Schorel, Antw. verkauft)	
238	Tod des Hippolytus	Oelgemälde	Coll. Sir Abr. Hume	Maria Cosway.
239	Dieselbe Compof., Studie z. vorigen	Kreidezeich- nung	Louvre	
240	Dieselbe Compof. (m. einigen Variat.)	Oelgemälde	Coll Duke of Bedford	R. Earlom, Ankor Smith.
241	Orpheus, die Thiere bezaubernd	Oelgemälde	Escorial	
242	Orpheus u. Eurydice	Oelgemälde	Madri der Muf.	
243	Derf. Gegenstand	Oelkizze	Potsdamer Gallerie	Desplaces, Dickenfon.
244	Die Mahlzeit des Tereus	Oelgemälde	Madri der Gall.	Corn. Galle.
245	Narciß, sein Spiegel- bild betrachtend	Oelgemälde	Escorial	
246?	Hero und Leander		(s. Z. Mr. Creed)	



## c) Gemeinsame Unternehmungen der Heroenzeit.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
247	Jafon holt das goldene Vließ	Farbenkizze z. e. Triumph- bogengem. von 1635	Academie, Antwerpen	van Thulden
248	Kalydonische Eber- jagd (Meleager u. Atalante)	Oelgemälde	Belvedere-Gal- lerie, Wien	van Keffel (etwas variirt), A. J. Prenner.
249	Derf. Gegenstand (mythol. Landfch.)	Oelgemälde	Lady Stuart	R. Earlom, Bolswert.
250	Derf. Gegenstand (mythol. Landfch.)	Oelgemälde	Madrider Muf.	
251?	Atalante u. Meleager	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 163)	
252?	Landschaft mit Ata- lante u. Meleager	Oelgemälde	(1732 in Amfterd. verk.)	
253	Meleager bringt Ata- lante den Kopf des Ebers	Oelgemälde	Dresdener Gall.	C. Bartsch, J. Meyffens, Anonymus.
254	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Coll. Marlbo- rough, Blen- heim	Crn. Bloemart, Anonymus, P. Spruyt.
255	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Pinakothek, München	G. Panneels.
256	Derf. Gegenstand			C. J. Pigace.
257	Hochzeit von Thetis und Peleus			F. v. d. Wyn- gaerde.
258	Juno, Minerva und Venus auf einer Wolke herabft.	Oelfkizze	? C. F. Windelftaedt, Frankfurt a. M.	
259	Das Parisurtheil	Oelgemälde	National-Gal- lerie, London	A. Lommelin, R. Woodman, Anonymus, J. Couché und Dambrun.
260	Dieselbe Compof. (m. einigen Variat.)	Oelgemälde	Dresdener Gall.	Tardieu u. Moitte.
261	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Madrider Muf.	
262	Derf. Gegenstand (Vorlage z. Relief einer Silberkanne für Karl I.)	? Oelgemälde in Grifaille		Jac. Neffs (n. dem Relief)
263	Entführung der Helena	Oelgemälde	Escorial	
264	Derf. Gegenstand	Zeichnung	Albertina, Wien	

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
	<b>Leben des Achill, Cyclus von 8 Bildern.</b>	Vorlagen zu Gobelins		
265	1. Achill in d. Styx getaucht.	Oelfkizze	Coll. Smith Barry, England	Franc. Ertinger, B. Baron.
266	2. Achills Erziehung	dtto.	dtto.	dtto.
267	3. Achill bei den Töchtern des Ly- comedes.	dtto.	Coll. G. John Vernon, England	dtto.
268	4. Achills Zorn gegen Agamem- non.	dtto.	Coll. Smith Barry	dtto.
269	5. Thetis holt Waf- fen bei Vulkan	dtto.	dtto.	dtto.
270	6. Achill erhält Bri- feis zurück	dtto.	Coll. G. John Vernon	dtto.
271	7. Achill besiegt Hector	dtto.	dtto.	dtto.
272	8. Achills Tod	dtto.	dtto.	dtto.
273	Achill bei den Töch- tern d. Lycomedes	Oelgemälde	Coll. Sir Abr. Hume	Corn. Vischer, Nic. Ryckmans, Anonymus.
274	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Madri der Muf.	
275	Thetis bittet bei Ju- piter für Achill	Skizze	(1795 a. d. Coll. Sir J. Reynolds verkauft)	
276	Vulkan schmiedet Achills Waffen	Farbenfkizze z. c. Triumph- bogengem. von 1635		
277	Odyffeus und Dio- medes rauben das Palladium			L. Vorfter- mann jun.
278	Odyffeus u. Naufikaa (myth. Landfch.)	Oelgemälde	Pal. Pitti, Florenz	Aubert père.
279	Ajax und Kaffandra (v. e. Schüler aus- geführt)	Oelgemälde	Liechtenstein- Gallerie, Wien	
280	Aeneas flieht aus Troja	Skizze	Belvedere-Gal- lerie, Wien	R. Bouvin, A. J. Prenner.
281	Aeneas in d. Unter- welt			L. Vorfter- mann jun.
282	Aeneas' Schiffbruch (myth. Landfch.)	Oelgemälde	Coll. Sir Th. Hope	S. à Bolswert.
283	Aeneas und Dido	Zeichnung	Albertina, Wien	

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
284?	Aehnliche Compof., Copie deffelben	Oelgemälde	(? Spanien)	L. Vorfterman, F. Ragot, G. S. u. J. G. Facius, Nic. Vifcher, Anonymus.
285	Die Amazonen- fchlacht	Oelgemälde	Madri der Muf. Pinakothek, München	
286	Aehnliche Compof. (Studie z. vorigen)	Skizze	(s. Z. Galerie d'Orléans)	

### Die allegorisch-mythologischen Darstellungen.

Gemälde a. d. Cyclus „Leben der Maria v. Medici“, die mythol. Figuren enthalten.				
1	1. Das Schickfal d. Maria v. Medici	Oelgemälde	Louvre	L. de Chatillon, Gabriel.
2	2. Die Geburt der Königin	dtto.	dtto.	G. Duchange. Benoift.
3	3. Die Erziehung d. Maria v. Medici	dtto.	dtto.	A. Loir, Difart.
4	4. Heinrich IV., über f. Heirath nachdenkend	dtto.	dtto.	J. Audran, Benoift.
5	5. Vermählung der Maria v. Medici durch Procura	dtto.	dtto.	A. Trouvain, Benoift.
6	6. Die Ausfchiffung der Maria v. M. in Marfeille	dtto.	dtto.	G. Duchange, A. Gouyon.
7	11. Apotheofe Hein- rich IV.	dtto.	dtto.	J. Audran, Benoift.
8	12. Die Regentschaft der Königin	dtto.	dtto.	Picart, Gabriel.
9	13. Die Reife der Königin	dtto.	dtto.	Car. Simon- neau maj., Duthé.
10	14. Die Auswech- slung der beiden Prinzeffinnen	dtto.	dtto.	B. Audran, Gabriel.
11	15. Die glückliche Regierung der Königin	dtto.	dtto.	B. Picart, Duthé.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
12	17. Die Flucht der Königin	Oelgemälde	Louvre	Corn. Vermeulen, Duthé.
13	18. Verföhnung Marias m. ihrem Sohne	• dtto.	dtto.	Loir, Duthé.
14	19. Friedensschluß	dtto.	dtto.	B. Picart, Duthé.
	Cyclus von Decken- gemälden. „Verherr- lichung Jacob I.“		Banketfaal, Schloß Whitehall	S. Gribelin.
15	1. Apotheose Jacob I.			
16	2. König Jacob auf d. Thron			
17	3. Derf. Gegenstand			
18/19	4. u. 5. Die Wohlfahrt Englands			
20	7. Die Weisheit des Königs			
21	8. Die Blüthe des Landes			
22	9. Die Strenge des Königs			
23	Die Schrecken des Krieges	Oelgemälde	Pal. Pitti, Florenz	J. J. Avril, F. Gregory, Duclos, Afioli.
24	Dieselbe Compos., Studie z. vorigen	ausgeführte Oelfkizze	British Mus. (früher S. Rogers)	
25	Deßgleichen	Oelfkizze	M. E. Marcille, Paris	
26	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(s. Z. Gen. Lespinoy)	
27	Die Segnungen des Friedens	Oelgemälde	National-Galerie, London	C. Heath, W. Greatbatch.
28	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Coll. Marq. of Bute	G. Bickham.
29	Minerva als Beschützerin des Friedens	Oelfkizze auf Papier	Louvre	R. L. Henriquez.
30	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Pinakothek, München	

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
31	Die Natur, durch die Grazien verschönt	Oelgemälde	(1794 in der Coll. Sir Lawr. Dundas)	Corn. van Dalen.
32	Die vier Welttheile	Oelgemälde	Belvedere-Galerie, Wien	Chr. Mayer.
33	Derf. Gegenstand	Skizze	Lord Darnley, Cobham Hall	A. J. Prenner.
34	Jupiter übergiebt dem Weibe die Weltherrschaft			
35	Liebe und Wein	Oelgemälde	Herzogin von Galliera, Paris (früher Pal. Brignole, Genua)	
36	Sieg d. Tugend über Wollust u. Trunkenheit	Oelgemälde	Dresdener Gall.	Tanjé.
37	Aehnliche Compof.	Oelgemälde	Pinakothek, München	
38	Die Belohnung der Tapferkeit	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
39	Aehnliche Compof.	Oelgemälde	Pinakothek, München	
40	Krieger mit Victoria und Bellona	Oelgemälde	Belvedere-Galerie, Wien	
41	Ferdinand als Hercules am Scheidewege	Skizze zu e. Triumphbogengem. von 1635		Th. van Thulden.
42	Ludwig XIII. als Kind	Skizze	Coll. Gen. Phipps.	
43	Heinrich III. u. seine Gemahlin	Skizze	Coll. Gen. Phipps.	
44	Die vier Elemente			Anonymus (Popels?).
45	Hercules, Neid und Zwietracht tödtend	Zeichnung		Christ. Jegher.
46	Merkur als Gott des Handels			Th. van Thulden.
47	Neptun bietet einem Fürsten die Herrschaft d. Meeres an			J. de Meere.



## Die Darstellungen aus der antiken Geschichte.

### 1. Darstellungen aus der orientalischen und griechischen Geschichte.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Befitzer:	Steher:
1	Tomyris läßt Cyrus Haupt in Blut tauchen	Oelgemälde	Earl of Darnley	P. Pontius, G. Duchange, Ragot, R. de Lanoy, Th. Dick u. zwei Anonymi.
2	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Louvre	
3	Dieselbe Compof. wie n. 2	Oelgemälde in Grifaille	Chev. de Burbure, Antwerpen	
4	Das Urtheil des Cambyfes	Oelgemälde	(in Brüssel verbrannt)	R. Eynhoudts.
5	Alexander und Diogenes	Oelgemälde	(s. Z. C. v. Lackner)	D. Mark.
6	Alexander und Campaspe	Oelgemälde	? Coll. Woelffeld	S. Czetter Hungarus.
7	Diogenes mit der Laterne, Atelierbild	Oelgemälde	Pinakothek, München	
8	Derf. Gegenstand, Atelierbild	Oelgemälde	Louvre	
9	Die Schickfale des Philopoemen	Oelgemälde	(s. Z. Galerie d'Orléans, dann England)	C. N. Varin.
10?	Seleucus u. Stratonice	Oelgemälde	(von Sir Jofhua Reynolds erw.)	
11	Cleopatras Tod			G. Panneels.
12	Heraklit	Oelgemälde (decorativ)	Madriders Muf.	
13	Demokrit	Oelgemälde (decorativ)	Madriders Muf.	
14	Archimedes	Oelgemälde (decorativ)	Madriders Muf.	
15?	Die fieben Weifen Griechenlands	Skizze	(s. Z. Coll. Julienne)	
16	Paufias und Glycera	Oelgemälde	Grosvenor Gall.	

### 2. Darstellungen aus der römischen Geschichte.

17	Romulus und Remus von der Wölfin gefäugt	Oelgemälde	Capitolinifche Gallerie, Rom	Anonymus.
----	--	------------	------------------------------	-----------

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
18	Derf. Gegenstand	Oelfkizze	Potsdamer Galerie	
19	Derf. Gegenstand	Oelfkizze	(s. Z. Coll. Danoot)	
20	Raub der Sabine- rinnen	Oelgemälde	(s. Z. Escorial, untergegangen)	
21	Dieselbe Compof., Skizze d. vorigen	Oelfkizze	Alex. Baring	
22	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	National-Gal- lerie, London	P. Martenasi u. F. Bolton.
23	Aehnliche Compof.	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	
24?	Derf. Gegenstand, nach Polidoro	Getufchte Federzeichn.	(s. Z. Coll. Mariette)	
25	Ausföhnung der Sa- biner u. Römer	Oelgemälde	(s. Z. Escorial, untergegangen)	
26	Dieselbe Compof., Skizze d. vorigen	Oelfkizze	Alex. Baring	
27	Aehnliche Compof.	Oelgemälde	Pinakothek, München	Sintzenich.
28	Numa Pompilius	Oelgemälde	England	
29	Mucius Scaevola vor Porfenna	Oelgemälde	Liechtenstein- Gallerie, Wien	J. Schmutzer und G. Marchand.
30	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	(von R. 1628 n. Madrid gebr.)	
31	Clölia und ihre Ge- fährten, über d. Tiber schwim- mend	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
32/35	Gefchichte des De- cius Mus	4 Cartons für Gobelins	(1779 in Brüssel verkauft)	
	Gefchichte des Decius Mus, Cyclus v. 7 Gemälden.	Vorlagen für Gobelins		
36	1. Decius theilt sei- nen Traum mit	Oelgemälde	Liechtenstein- Gallerie, Wien	And. u. Jos. Schmutzer.
37	2. Decius befragt die Auguren	dtto.	dtto.	dtto.
38	3. Decius Todes- weihe	dtto.	dtto.	dtto.
39	Skizze d. vorigen	Oelfkizze	Pinakothek, München	
40	Dtto.	dtto.	Mr. Cosway	C. M. Metz.
41	4. Decius entfendet die Lictoren	Oelgemälde	Liechtenstein- Gallerie, Wien	G. A. Müller.
42	5. Decius Tod	dtto.	dtto.	dtto.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
43	6. Decius Leichenfeier	Oelgemälde	Liechtenstein-Galerie, Wien	A. Bartsch.
44	Skizze d. vorigen	Oelfkizze	Pinakothek, München	
45	Gruppe von Gefangenen, Studie zu n. 6		B. Hume	
46	7. Roma triumphans, ? Atelierbild	Oelgemälde	Liechtenstein-Galerie, Wien	A. Bartsch.
47	Scipios Großmuth	Oelgemälde	(bei Mr. Yates verbrannt)	S. à Bolswert u. Dambrun.
48	Aehnliche Compos.	Skizze	(s. Z. Graf Cuypers de Rymenam)	P. Spruyt.
49?	Sophonisbe	? Oelgemälde	(1713 a. d. Coll. van Loo verk.)	
50	Triumphzug Cäsars, frei nach Mantegna	Oelgemälde	National-Galerie, London	
51 52	Zwei andere Theile desselben	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 315)	
53	Der Senat empfängt einen Feldherrn	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	
54	? Ein Opfer, nach Elsheimer	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 119)	
55	Tod des Seneca	Oelgemälde	Pinakothek, München	Al. Voet jun.
56	Kopf des sterbenden Seneca		(s. Z. Coll. R. Strange)	
	Geschichte Constantins d. Gr. Cyclus von 12 Gemälden	Vorlagen für Gobelins		
57	1. Vermählung Constantins	Oelfkizze	(s. Z. Galerie d'Orléans, dann England)	Nic. Tardieu.
58	2. Die Erscheinung des Kreuzes	dtto.	dtto.	dtto.
59	3. Const. übergibt das Labarum	dtto.	Mr. H. Brooksbank	dtto.
60	4. Schlacht zwischen Const. u. Maxentius	dtto.	dtto.	dtto. und B. Moncornet.
61	5. Tod des Maxentius	dtto.	Will. Rogers	dtto. und B. Moncornet.
62	6. Constantins Einzug in Rom	dtto.	G. J. Vernon	dtto.

Nr.	Gegenstand:	Art:	Besitzer:	Stecher:
63	7. Conft. ertheilt dem Senat feine alte Freiheit	Oelfkizze	G. J. Vernon	Nic. Tardieu
64	8. Conft. von einer Victoria bekränzt	dtto.	Mr. H. Brooksbank	dtto. und B. Moncornet.
65	9. Conft. ertheilt dem Crispus den Befehl über die Flotte	dtto.	Mr. H. Brooksbank	dtto.
66	10. Die Gründung Constantinopels	dtto.	(s. Z. Lord Ranelagh)	dtto.
67	11. Conftantin betet das Kreuz an	dtto.	Mr. H. Brooksbank	Nic. Tardieu, B. L. Prévost u. L. Delignon.
68	12. Conftantins Taufe	dtto.	(s. Z. Galerie d'Orléans, dann England)	dtto. u. C. Baroni (variirt).
69	Cimon und Pero (Caritas Romana)	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	J. Smith u. Corn. von Caukercken.
70	Copie d. vorigen	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	Sanders.
71	Derf. Gegenstand	Oelgemälde	Galerie im Haag	Al. Voet jun.
72	Derf. Gegenstand			Guil. Panneels.

### Nachträge.

Bei der Zusammenstellung der mythologischen Gemälde von Rubens sind mir einige entgangen, die ich nun nachträglich hier aufführe. Diefelben find im *Catalogue raisonné* von Smith und im *Catalogue* von Michiels nicht verzeichnet. Zu der I. Abtheilung (mythol. Darstellungen genrehafter Art) gehören noch: »Zephyr und Flora«, in der Sammlung des Schloßes in Moßigkau bei Delfau; »Landschaft mit jagender Diana«, in der Braunschweiger Gallerie; »Silen«, mit Weintrauben bekränzt, ein gefülltes Römerglas haltend, Brustbild, in der Caffeler Gallerie; »Trunkener Silen«, geführt von einem Faun, einem Neger und einem alten Weibe, Knieftück, in der Caffeler Gallerie; »Bacchus, Ceres, Venus und ein Amor«, in der Caffeler

Gallerie, wahrscheinlich identisch mit dem S. 100 erwähnten, im Kataloge von Rubens' Nachlaß unter N. 143 verzeichneten Gemälde (obwohl auf demselben ein Faun statt eines Amors genannt wird).

Zur II. Abtheilung (mythol. Darstellungen historischer Art) gehören: »Jupiter, in der Gestalt Dianas die Kallisto liebkosend« und »Meleager bringt Atalante den Kopf des Ebers«, beide in der Caffeler Gallerie. Das Gemälde »Jupiter und Kallisto« ist seines Gegenstandes wegen, den Rubens nur dies eine mal behandelt hat, von besonderem Interesse; die Fortsetzung dieser Geschichte haben wir in dem S. 111 besprochenen Gemälde »Diana und Kallisto«.

Zu den allegorisch-mythologischen Darstellungen ist noch hinzuzufügen: »Mars von der Siegesgöttin gekrönt«, in der Caffeler Gallerie; er sitzt auf dem Neid und tritt mit dem rechten Fuß auf die Zwietracht; ein gefesselter Gefangener liegt am Boden.

Von diesen Gemälden fämmtlich sind mir keine Stiche bekannt.

Das S. 84 erwähnte Gemälde der Caffeler Gallerie, »Dianas Aufbruch zur Jagd« bezeichnet der Katalog derselben als: »Diana und ihre Nymphen auf der Jagd von Satyrn überfallen« (N. 186).

Das Gemälde »Ueberfall von Nymphen durch Satyrn« (S. 88) ist in der Galleria Palatina, das Gemälde »Herkules am Scheidewege« (S. 129) ist noch jetzt in der Gallerie der Uffizien in Florenz. Das Gemälde »Sitzender Bacchus mit Gefolge« (S. 94) kam aus der Wiener Gallerie 1783 in die Gallerie der Uffizien.












GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01033 3421



